

Musikk og *mening*

- i semiotisk og kognitiv
metaforteoretisk perspektiv
med analytisk utgangspunkt i
George Crumbs *Black Angels*

Masteroppgave i Musikkvitenskap ved
Universitetet i Oslo, institutt for
musikkvitenskap, våren 2011



Arthur Olsen

FORORD

Gjennom hele studiet, og kanskje hele livet, har jeg hatt stor interesse av musikk med kraft til å gi *mentale bilder*, *signaler*, eller rett og slett inntrykk om at musikken ønsker å kommunisere et *meningsinnhold* med lytter. Når utfordringen om å skrive en Masteroppgave kom, var det aldri noen tvil om at dette skulle være avhandlingens tema. Det gikk tidlig opp for meg at temaet var *enormt*, og krevde en streng avgrensning. I min søken etter ulike innfallsvinkler til temaet musikk og *mening*, har jeg vært så heldig å ha snublet over en rekke ulike fagdisipliner. Dette har gitt meg muligheten til å utvide mitt fokus, og se på et større og et mer helhetlig bilde. Samtidig har jeg også innsett at kunnskap er som et lys; jo mer lys, desto mer mørke rundt lyset. Jo flere svar jeg har søkt, desto flere nye spørsmål.

Jeg vil benytte anledningen til å rette en stor takk til min veileder, professor Arvid Vollsnes, for konstruktive tilbakemeldinger, oppmuntring og gode råd. I tillegg ønsker jeg å takke Håvard Enge for god korrespondanse via E-post. Han har nevnt i fleng en rekke sentrale og innflytelsesrike bøker på emnet musikk og *mening*.

Videre ønsker jeg å gi en stor takk til min elskede kone, Beate, som underveis har gitt sin støtte i prosessen, selv om hun har måttet finne seg i å være gift med en mann fraværende i perioder. En takk til min kjære sønn, Noah, for stadig oppmuntring og reflekterende tilbakemeldinger som: ”Vil du leke Snehvit med meg?” I tillegg vil jeg takke mitt enda ufødte barn med snarlig nedkomstdato for sin tålmodighet der inne i mørket. Tanken har hele tiden vært å bli ferdig før den nye kosmopolitten gjør sin ankomst.

Takk for deres tålmodighet!

En takk skyldes også min Mamma og Pappa, som tålmodig lyttet til innøvnninger av stykker for klassisk gitar. Dere har alltid støttet meg, og for det ønsker jeg å takke dere.

En stor takk rettes også mine lærere ved Atlanten videregående skole Bjørn Anmarkrud og Alf Ekholm, som har hatt stor innflytelse på min videre utforskning av

musikk. Særlig Alf Ekholm har hatt stor innflytelse, med sin entusiasme og formidling av musikk som en *meningsdannende* og høyst billedlig kunstart.

Oslo, April 2011

Arthur Olsen

INNHALDSFORTEGNELSE

FORORD	iii
1. INNLEDNING	1
1.1 Valg av forskningsobjekt	6
DEL I.....	12
2. SPRÅK SOM FORUTSETNING FOR ANALYSE	13
2.1 Språk og musikk.....	15
2.1.1 Tegnet	16
2.1.2 Tegn i musikk	17
2.2 Saussures semiotikk	19
2.3 Myten	20
2.4 Peirceisk treenighet.....	22
2.4.1 De tre fasene	22
2.4.2 De tre enhetene	24
2.4.3 Peirce tre grupper av tegnetrikotomier	25
2.4.4 Abduksjon og pragmatisme	29
2.4.5 Peirce versus Saussure	29
2.5 Semiotikk; en hjelpende disiplin i musikologisk diskurs.....	30
2.5.1 Positivismens renessanse og død	31
2.6 Problematikk rundt Peirceisk innflytelse i musikksemiotikk	31
2.7 Nattiez	35
2.7.1 Peirce i lys av Nattiez	35
2.7.2 Det <i>poetiske</i> , <i>estetiske</i> og <i>nøytrale</i>	36
2.7.3 Kritikk på Nattiez' musikksemiotikk.....	37
2.8 Greimas	39
2.8.1 Generative trajektorier og kurser	41
2.9 Tarastis musikksemiotikk.	44
2.9.1 Situasjon som <i>kommunikasjon</i> og <i>mening</i>	47
2.9.2 Situasjon som <i>act</i> og <i>event</i>	49
2.9.3 Subjekt og objekt	50
2.10 Fra semiotikk til kognitiv metafor teori (pTq)	51
3. METAFORTEORI I MUSIKK.....	54
3.1 Språklig etymologi.....	54
3.2 To hovedretninger	55
3.3 Innføring i kognitiv metafor teori	56
3.3.1 Lakoff og Johnsons kritikk av andre metafor teorier.....	57
3.3.2 Metonymien og Metaforen	59
3.4 Kognitiv metafor teori.....	60
3.4.1 Den kognitive metafor teorien som vitenskap	62
3.4.2 Tre kategorier av metaforer.	63
3.5 Kognitiv metafor teori i musikkens domene.....	63
3.5.1 Konvensjoner i konseptuelle metaforer	65
3.5.2 Konvensjoner i musikk	67
3.6 Konklusjon	71
DEL II	73

4. BLACK ANGELS – ANALYSE AV <i>KAMPEN</i>	74
4.1 Fra <i>tegn</i> til mening	75
4.1.1 Tallenes ekstramening	78
4.1.2 Flere språklige symboler	79
4.2 Analysen av musikken	82
4.2.1 Threnody I: Night of the Electric Insects	82
4.2.2 Sounds of Bones and Flutes	83
4.2.3 Lost Bells	84
4.2.4 Devil-music	85
4.2.5 Danse Macabre	87
4.2.6 Pavana Lachrymae	87
4.2.7 Threnody II: Black Angels!	88
4.2.8 Sarabande de la Muerte Oscura	89
4.2.9 Lost Bells (Echo)	90
4.2.10 God-music	91
4.2.11 Ancient Voices	92
4.2.12 Ancient Voices (Echo)	93
4.2.13 Threnody III: Night of the Electric Insects	94
4.3 Analytisk konklusjon	96
5. LITTERATURLISTE	100

1. INNLEDNING

Psykologen og filosofen William James (1842-1910) sa at mennesket har en grunnleggende trang til å skape *mening*¹. Som student ved institutt for musikkvitenskap har tankene omkring musikk og *mening* vært en stor del av mitt fokusområde. Det at noe *ikke-språklig* kan ha en egenskap til å formidle noe utenfor sitt eget domene, og ikke minst egenskapen til å formidle et *meningsinnhold* om noe utenfor sitt eget domene. I motsetning til musikk har det verbale språket ord til å kunne formidle abstrakte tankerekker og logiske resonnement. Musikk har et *uendelig* vokabular, og har forblitt *utemmet*, og følger ikke et fastsatt regelsett slik språk gjør.

Underveis i oppstartsfasen ble jeg stadig oppmerksom på noen problemstillinger. Kan musikk forstås som noe med et meningsinnhold? I så fall er det mulig å tolke det, og hvordan? Har vi mennesker noe *iboende*², som fungerer som en automatisk refleks som konstant tolker? Nettopp dette har vært utgangspunkt for denne avhandlingen. Disse problemstillingene var av samme art som ved en tidligere anledning, hvor jeg gjorde en kortere analyse av George Crumbs verk for elektrisk strykekvartett, *Black Angels*. Under denne kortere avhandlingen ble jeg oppmerksom på Crumbs bruk av *musikalske symboler* og *metaforer* i det musikalske språket, som, etter mitt syn kan tolkes til et *meningsinnhold*. Dette tilfellet har lenge vært gjenstand for min fascinasjon, noe som har inspirert denne avhandlingens tematikk. Derfor har jeg valgt å se nærmere på disse tankene, med utgangspunkt i nettopp *Black Angels*.

Med dette som mål har jeg måttet fjerne meg fra den tradisjonelle formanalyse, da

¹ Mening er et begrep jeg frekvent anvender i denne avhandlingen. I denne avhandlingen ønsker jeg å betrakte begrepet *mening* som det å kategorisere *informasjon* innen et konseptuelt domene. Altså Med denne definisjonen skal begrepet kunne omfatte *ikke-språklig* mening, som for eksempel musikalsk mening. Jeg ønsker ikke å begi meg særlig lengre inn i debatten om hva *mening* angår, men ønsker med dette å bruke begrepet i forbindelse med *forståelse* av musikk. Med andre ord tilegner en slik definisjon musikk som noe vi kan kjenne igjen, huske, ha assosiasjoner til, føle, inneholde informasjon osv. Sistnevnte egenskap vil være svært aktuell i denne avhandlingen.

² Med dette begrepet ønsker jeg å legge til rette en forklaring til to begreper: legemliggjort og iboende. I store mengder av engelsk litteratur i feltet angående musikk og *mening* blir uttrykkene "embodied" og "embodiment" frekvent benyttet. Også hos Lakoff og Johnson er det begreper som stadig kommer igjen. I disse sammenhengene refereres det til noe som er korporalt forankret i mennesket, altså menneskelig erfaring som er knyttet til kropp.

denne type metode ikke har forutsetninger for å kunne være valide i en slik analyse. Denne problematikken har ført til at jeg har valgt å dele avhandlingen i to deler.

Del I er viet størst plass og vil være bestående av drøfting rundt musikkanalyse, med særlig tanke på avhandlingens analyseobjekt, men også på et mer generelt nivå. På mange måter vil denne delen distansere seg litt i forhold til analyseobjektet, *Black Angels*, og heller dreie seg om et mer generelt perspektiv med tanke på analyse av musikk. For å kunne drøfte ovennevnte problemstillinger på en mest mulig fyllestgjørende måte, har jeg måttet koble inn teori fra andre hjelpedisipliner. *Black Angels* blir med dette undersøkelsesmateriale for teorien.

De to hjelpedisiplinene jeg velger å undersøke i denne avhandlingen er semiotikk³ (musikksemiotikk) og kognitiv metafor-teori.

Innenfor musikksemiotikken ønsker jeg å presentere to retninger med teoretikerne som Jean-Jaques Nattiez og Eero Tarasti. Disse to retningene er i stor grad i opposisjon, og med dette kan jeg på en oversiktlig måte orientere meg i musikksemiotikkens verden. Nattiez, med en stringent og *positivistisk* orientering, mens Tarasti avkaster Nattiezs objektivitetsidealet med sin *eksistensielle* semiotikk.

Før jeg begir meg ut på musikksemiotikken, ønsker jeg å drøfte dets utgangspunkt; semiotikk. Hos semiotikken finner jeg viktige begreper som også kan anvendes i musikologisk sammenheng. Her ønsker jeg å begrense meg til å drøfte aspekter jeg mener er viktig hos Saussure, Peirce og Greimas. Jeg ønsker å begrense meg til disse, grunnet deres innpass hos Nattiez og Tarasti, og generelt musikksemiotikk. Riktignok kan det poengteres her at Greimas ikke forbindes med Nattiez, men Tarasti. På grunn av dette ønsker jeg å gi en innføring i Greimas' semiotikk i delkapittelet (2.8) før Tarastis musikksemiologi (2.9).

Mens Saussures lingvistikk utgjorde et markant språkvitenskapelig paradigmeskifte,

³ Termene *semiologi* og *semiotikk* brukes ofte om hverandre. I den moderne tradisjon er semiotikk (etter C.S. Peirce) den vanskeligste termen. Den franske retningen etter Saussure har blitt kalt semiologi (før *Det Internasjonale Selskap for Semiotikk* ble opprettet i 1969). I denne avhandlingen forholder jeg meg til begrepet semiotikk.

forbinder Peirces semiotikk seg med en lang historisk tradisjon for å reflektere over tegnenes natur som kan føres helt tilbake til antikken (...) Denne logikken tok den amerikanske filosofen Charles Sanders Peirce (1839-1914) et kritisk oppgjør med da han utviklet en relasjonslogikk som er nesten identisk med det vi i dag kaller semiotikk. Mens Saussures teorier i sitt utgangspunkt har språklige ytringer som sin ytterste teoretiske grense, har Peirces teorier ingen språklige begrensninger, da de ser alle sansbare objekter som tegn. Saussures teorier sier bare noe om språklige konsepter og deres innbyrdes forhold, vi får ikke vite noe om det språklige tegnets forhold til det objekt det skal beskrive, noe som er et av Peirces hovedanliggender (Sørum 2006:36-37).

Musikksemiotikken betrakter musikk som *tegn*⁴, og med Peirce blir det lagt til rette for at musikk kan være et *tegn* med identifiserbart objekt, et perspektiv som komplimenterer avhandlingens andre hjelpedisiplin: Kognitiv metafor-teori. Med drøftingen av musikksemiotikk ønsker jeg å se på selve *forståelsen* og tolkningsprosessen rundt analyse av musikk. Særlig viktig blir drøftingen av *konvensjoner* i forbindelse med tolkning av metaforer og musikk. Som vi snart skal se spiller konvensjoner også stor rolle i semiotikken da Tarasti argumenterer for at en tolkning av tegn er kulturelt og sosialt betinget. Dette kommer til inntrykk gjennom hans situasjonsbetingede eksistensielle semiotikk.

De utvalgte temaer for drøfting er særlig valgt med tanke på analyseobjektet, da ulike typer av musikk, etter mitt syn, vil kreve på noen områder ulik behandling i en analyse. Musikksemiotikk falt naturlig i mitt søkelys, da *Black Angels* bruker konstante *tegn* fra verbalspråk til utgangspunkt for stykkets struktur, klang, rytmikk og så videre, for å fremheve et utenommusikalsk *meningsinnhold*, som igjen indikerer musikkens funksjon som et *tegn*. Disse språklige *tegn* er i *Black Angels*' sammenheng tittel, inskripsjoner og tall (7 og 13). Som vi skal se utover i oppgaven referer også disse språklige tegn til noe utenfor sitt domene, i form av en *konseptuell metafor*, som overføres fra et konseptuelt domene til et annet⁵.

⁴ Tegn er et begrep som blir ofte benyttet i denne avhandlingen som en del av musikksemiotikk og for øvrig semiotikk generelt. I kapittel 2, om musikksemiotikk vil begrepet *tegn* tydeliggjøres.

⁵ I den anledning ønsker jeg å gi en begrepsforklaring på *Konseptuelt system*: Begrepet er hentet fra Lakoffs og Johnsons uttrykk "conceptual system", og er et litt tvetydig brukt og både begrepssystem og konseptuelt system. I mangel av et bedre ord i denne sammenhengen vil også jeg benytte meg av ordet i begge sammenhenger, fordi ordet i hovedsak refererer til vår tenkning. Begrepet begrepssystem er

Musikken som et *tegn* skal referere til dets objekt, som etter mitt syn, er stykkets *idé*. Kognitiv metafor teori (kapittel 3), som *verktøy* til musikkanalyse, ble også med selvfølgelighet valgt ut som en viktig del av drøftingsdelen. Underveis i arbeidet med avhandlingen ble jeg svært bevisst de stadig underliggende metaforer som referanser til et *meningsinnhold*. Det åpnet seg et nytt landskap hvor metafor som kognitiv mekanisme spilte en uavvendelig rolle i selve verket. For å kunne ha en forutsetning for å kunne forstå metaforens rolle, var jeg nødt til å se nærmere på metaforens rolle i menneskelig tenkning og språkutøvelse på et generelt nivå.

Kognitiv metafor teori har utgangspunkt fra kognitiv lingvistikk som er studiet av underliggende mentale mønstre og mekanismer i språklige betydninger. Kognitiv metafor teori forsøker å beskrive metaforer som en mental mekanisme som kategoriserer og strukturerer store mengder av tenkning og språk. Som det kommer fram foregående i teksten inneholder det valgte verket til analyse et meningsinnhold, hvor metaforiske uttrykk gjør seg gjeldende i musikken og partiturets tekstlige/verbalspråklige innhold (tittel, inskripsjoner, satstitler og så videre). I forbindelse med analysen ønsker jeg å se på den kognitive mekanisme i tolkningsprosessen av musikkens *tegn*, men også i tolkningssammenheng av analyseobjektets *program*.

For å kunne karakterisere musikk som metafor må opplevelsen av musikken være mer enn emosjonell etter mitt syn. Karakteristikken glad musikk gir ingen mening om noe som er å finne utenfor dets domene. Om musikken oppleves som fin eller stygg vil jeg heller ikke si kan valideres som et meningsinnhold som karakteriseres med metafor. Et meningsinnhold må være mer nøyaktig og kreativt.

Analysedelen (del II) vil være preget av subjektive tolkninger, men jeg ønsker hele tiden å begrunne hva jeg tolker og hvorfor. Forhåpentligvis kan jeg med dette vise at noen tolkninger kan sees på et *intersubjektivt* nivå, som er muliggjort på grunn av musikalske konvensjoner. Diskusjonen rundt metafor teori som adekvat

subkategori av konseptuelt system. Tekstens kontekst vil bestemme begrepets innhold. I avhandlingens innhold vil et *konseptuelt system* eller *konseptuelt* stå for måten vi *konseptualiserer* på.

analyseprinsipp blir også drøftet i sin helhet i kapittel 3.

Drøfting av forskjellige disipliner i en musikologisk sammenheng, med særlig tanke på analyseobjektet, er nødvendig for å kunne legge til rette *verktøy* som kan anvendes til analyse med de mål jeg har satt. Det er tydelig at også selve formen (struktur) i studieobjektet er et viktig aspekt for meningsinnholdet. Den tradisjonelle formanalysen som metode til musikkanalyse vil ikke være tilstrekkelig, da dens egenskaper er for mer deskriptiv og *endelig* lesing av stoffet. Dens funksjon er å finne de mer *objektive* sidene ved verket. I selve analysedelen vil denne få plass som et redskap til å finne referanser som kan *transformeres* til stykkets utenommusikalske *referanser*. Med dette tenker jeg på de rent observerbare celler i partituret som rytme, antall, intervall, og så videre, som kan referere til stykkets *verbalspråklige* elementer. Jeg søker med denne formale analysemetoden å spore de kompositoriske virkemidler rundt musikkverket.

Med *eksterne* fagdisipliner kan jeg *låne* begreper og tenkemåter rundt spørsmålet omkring mening, forståelse og tolkning av noe metafysisk. Med begge de to hoveddisiplinene får språk (tall er også tatt med til betraktning som en del av språk) en viktig rolle. Alle faglige disipliner hentet fra utenfor musikkvitenskaplig felt er basert på språk. I disse opptre språk som system som formidler betydninger innenfor flere kategorier. Det språklige består av enheter som fonemer, morfer, ord, setninger og tekster, og språklige komponenter bestående av fonologi, morfologi, syntaks, semantikk og diskurs (organisasjonsprinsipp for de språklige enhetene).

Viktigheten med det språklige, som et parameter i tenkningen på musikkens meningsinnhold er, etter min mening, stor. Dette dreier seg om musikk som en *intersubjektiv kommunikasjonsform*, som i seg selv er et *lite* tema med et enormt innhold. Temaet som sådan er ikke direkte en del av avhandlingens intensjon, men heller en inspirasjon til å jakte på *svar* til forskningsobjektets gåter, og for å kunne drøfte de språklige parallellene til musikkpråklige fenomener (musikksemiotikk). I denne avhandlingens analyseobjekt får vi presentert tekstlige *bilder* (thirteen images from a dark land) i både tittel, inskripsjoner og satstitler, eller hint til meningsinnhold i stykket.

Del 1 vil hovedsaklig bestå av fenomenologisk og lingvistisk syn. De to hovedaspektene i avhandlingen anvendes ikke som isolerte, men heller for å utfylle hverandre på måter som vil gagne det helhetlige synet, hvis mål denne avhandlingen har.

1.1 Valg av forskningsobjekt

Stykket *Black Angels* ble skrevet i 1968, og er basert på tallene 7 og 13; konstante tegn som i seg selv symboliserer forhold som størrelse, mengde, antall og så videre. Men akkurat disse tallene symboliserer også andre forhold enn det nevnte. Tallenes innhold har også konnotativ betydning; *lykketallet* 7 og *ulykkestallet* 13. Nettopp disse to tallene har begge historisk signifikans, som har gitt dem betydning, som for mange er aktuell den dag i dag. Fredag den 13., 7 dager i uken. Disse to tallenes signifikans og symbolske historikk kommer jeg tilbake til i avhandlingens del II, selve analysen av *Black Angels*.

I tillegg til tallene bærer partituret også to innskrifter: *in tempore belli* (i krigens tid) og *Finished on Friday the Thirteenth, March, 1970*. Disse inskripsjonene, samt tittelen *Black Angels*, kan sees på som en forsterkning på tallenes metafor; den historiske polariteten mellom tallene 7 og 13. Man kan si at intensjonen med dette verket er å formidle et meningsinnhold basert på metaforisk symbolbruk bestående av to tegn med intersubjektiv og konstant betydning hentet fra utenfor musikkens domene. Inskripsjonene og tallsymbolikken indikerer stykkets meningsinnhold til noe mer enn bare det rent metafysiske. Det ble naturlig å bevege innholdet av denne avhandlingen i retning av dette faktum.

Selve aspektet musikk og *mening* kan virke litt uspesifikt, og har ført til at jeg har måttet avgrense og innsnevre avhandlingens fokusområde. Som resultat av dette har jeg valgt å fokusere på hvordan Crumb bruker musikalske metaforer basert på et meningsinnhold i noe *utenommusikalsk*, og hvordan dette affiserer studiesubjektet, i notert (partitur) og klingende form, i forhold til den kognitive oppfattelsen. Kan man se og høre symbolene og metaforene?

I denne avhandlingen ønsker jeg å analysere strykekvartetten *Black Angels*, men hva er egentlig en musikalsk analyse? Ian Bent definerer en analyse på følgende måte:

The phrase 'musical analysis', taken in a general sense, embraces a large number of diverse activities. Some of these are mutually exclusive: they represent fundamentally different views of the nature of music, music's role in human life, and the role of the human intellect with regard to music. These differences of view render the field of analysis difficult to define within its own boundaries Bent (2001:1)

Det Bent sier er at det vanskelige med en musikalsk analyse er at den ender opp med å bli subjektiv. En opplevelse av noe kan kun være subjektiv med synspunkt tilhørende subjektet som opplever hendelsen. Denne analysen vil nok i denne grad også være subjektiv, da den vil måtte baseres på mine erfaringer og tanker om komposisjonsteknikk, musikkestetikk, tolkning, språk og så videre. Med andre ord vil analysen være preget av min kodefortrolighet til analyseobjektet. Nicholas Cook sier følgende om analyse:

Although analysis allows you to get directly to grips with pieces of music, they won't unfold their secrets unless you know what questions to ask of them. This is where analytical methods come in. There are a large number of analytical methods, and at first sight they seem very different; but most of them, in fact, ask the same sort of questions. They ask whether it is possible to chop up a piece of music into a series of more-or-less independent sections. They ask how components of the music relate to each other, and which relationships are more important than others. More specifically, they ask how far these components derive their effect from the context they are in. For example, a given note has one effect when it is part of chord X and a quite different effect when it is part of chord Y; and the effect of chord X in turn depends on the harmonic progression it forms part of. Or again, a particular motif may be unremarkable in itself but acquire a striking significance in the context of a given movement as a whole. And if you can work out how this comes about, then you have an understanding of how the music works which you didn't have before (Cook 1994:3).

Med partituranalysen vil jeg undersøke de formale sidene ved musikken, som tema, form, struktur, klanguttrykk, rytme, dynamikk, motiver, og fellestrekk i den kompositoriske struktur, for så forøke å tolke et *meningsinnhold* ut i fra forhold til de utenommusikalske elementene vi blir presentert for. Med analyse av det auditive vil

klanguttrykk skape assosiasjoner. Assosiativ lytting bygger på lytterens ulike former for assosiasjoner, språk, følelse og billedfantasi. Herunder vil jeg legge stor vekt på betydningsprodusering og *tidligere erfaringer*.

Crumb anvender *symbolske* funksjoner som for eksempel sitattekniikk, satstype og musikalske virkemidler som setter i gang avanserte mentale operasjoner hos en kodefortrolig lytter som har forutsetninger og erfaring til å kunne forstå *kodene* musikken presenterer. En slik musikalsk *kode* kan være system i musikkens timbre, hendelsesforløp, referanse, klangvalør og så videre, som trigger noe hos en lytter basert på lytters kognisjon. I partituret til *Black Angels* ligger det, etter min mening, gjemt mengder av metaforer, som de fleste lyttere ikke vil kunne oppfatte auditivt, som for eksempel instrumenters individuelle rytmikk, intervaller og så videre. I sin artikkel *On the Analysis of Recent Music* forklarer Robert P. Morgan litt om hvordan Crumbs bruk av symbolikk affekterer lytter og utøver.

A further illustration is George Crumb's use of symbolic notation in certain scores. There symbols, representing archetypical configurations embedded in human consciousness, establish associations that reverberate well beyond the particular piece. Moreover, they are not simply imposed upon the music but have a direct influence on its structure (...) Not only must the symbolic pieces be memorized, since they are otherwise unplayable (which in itself removes them from their surroundings), the way in which they are learned-and thus the performer's entire conception of the music-is necessarily colored by the piece's special presentation (Morgan 1985:183)

Spørsmålet rundt disse *symbolenes* evne til å konseptuelt omdannes til en *mening* utenfor det musikalske domenet, er noe denne oppgavens hovedmål. Med denne avhandlingen søker jeg å drøfte ulike teorier om nettopp denne omformingen av informasjon.

En primær kode i mitt valgte analyseobjekt er tall. Nærmere bestemt 7 og 13. Akkurat disse tallene er ikke valgt ut i fra en aleatorisk tilnærming. Disse tallene, eller *symbolene* kan sees på som historiske tall, som har konnotativ (metaforisk) betydning. Etter mitt syn basert på mine *kodefortroligheter* i denne sammenhengen symboliserer 7 det *gode* mens 13 representerer det *onde*. Disse tallene *styrer* stykket på mange

nivå, både strukturelt, motivisk, klanglig, i form av intervaller og rytme, og til og med i form av tidlengde.

The numerous quasi-programmatic allusions in the work are therefore symbolic, although the essential polarity -- God versus Devil -- implies more than a purely metaphysical reality.⁶

Disse tallenes konseptuelle signifikans, utenom sine *verdier* i form av mengde, antall, størrelse og så videre, vil bli gjort tydelig i avhandlingens analysedel (Del II).

Jeg skal se på verket som helhet, hvor jeg finner elementer som forener stykkets satser. Analysen vil begynne med en introduksjon hvor stykkets opprinnelse og besetning blir presentert. Her vil jeg også se på stykkets helhet med tanke på form og struktur. Videre i analysen vil jeg ta for meg stykkets 13 satser, og kort analysere satsene én etter én. På grunn av begrensninger til lengden på materialet i denne avhandlingen, og de omfattende teoretiske retningene jeg har valgt, vil dessverre dette føre til at analysen vil lide litt. Som sagt vil den teoretiske delen (Del I) rommes størst plass i avhandlingen. Likevel vil analysen gi en indikasjon på teorien i praksis.

Vanskeligheten med å anvende en konseptuell metafor-teori er at en metafor som sådan er basert på språklige bilder som vi oversetter over til noe annet. Musikk har ikke en direkte forutsetning til å kunne formidle abstrakte tankeganger og logiske resonnementer. Med språk kan vi med relativt faste betydninger fortelle og diskutere komplekse og abstrakte ting. I denne sammenhengen med tanke på avhandlingens analyseobjekt, *Black Angels*, har selve verket en idé fra det språklige som oversettes til musikk, som så igjen kan tolkes og oversettes til språk.

Da Crumb bruker numerologi som grunnleggende idé til sin komposisjon er det tydelig at verket har en agenda. Dette kan indikerer at komponisten ønsker at verket skal ha et *meningsinnhold* som skal kunne tolkes av en kodeforsikkelig lytter, med erfaringer fra en sosial og kulturell bakgrunn. Crumb har med andre ord et formål, eller ønske, av å formidle noe på et *intersubjektivt* nivå, gjennom noe metafysisk som

⁶ Crumb: <http://georgecrumb.net/comp/black-p.html>

kunstmusikk. Et spørsmål på dette stadiet vil være om det i det hele tatt er mulig å *kommunisere* noe i musikk på et *intersubjektivt* nivå. Denne problematikken gjenspeiler også min egen problematikk. De analytiske metodene jeg ønsker å anvende baserer seg på en teoretisk, utformet av språk, og er derfor konstant. Utfordringen her blir å se om det teoretiske grunnlaget for min tolkningsprosess kan komme frem til noe *universelt* (innenfor kulturelle betingelser selvfølgelig)..

For å kunne ta disse problemstillingene til betraktning må noe av analysen bestå av deskriptiv gjennomgåelse, hvor stykket dissekteres og demonteres for så å settes i relasjoner til hverandre. Dette vil så settes i sammenheng med min søken om en musikalsk *mening*, hvor Del I teoretiske drøftninger av semiotikk og kognitiv metafor-teori vil spille en stor rolle.

Delene i avhandlingen vil kunne kaste lys på og utfylle hverandre gjensidig.

DEL I

2. SPRÅK SOM FORUTSETNING FOR ANALYSE

Although analysis allows you to get directly to grips with pieces of music, they won't unfold their secrets unless you know what questions to ask of them. This is where analytical methods come in.

Nicholas Cook

Musikkvitenskap har lenge fokusert på det *mulige* intersubjektive aspektet med opplevelsen og tolkingen av musikk. Kan musikk formidle *lik* betydning hos flere mennesker, og eventuelt hvorfor kan musikk det? Er musikkens mening intrinsisk eller ekstrinsisk? Er musikk autonomt og kun selvrefererende eller kan man se på det som permanent sosial eller historisk produkt (Agawu 2009:3-4)? Som nevnt i innledningen er det ikke et mål og komme med direkte svar på disse spørsmålene, men heller et forsøk på å gjøre rede for og å drøfte flere problemstillingene ved tema musikk og *mening*. Ved nettopp denne tematikken blir ofte språket brukt som en analogi til musikk med tanke på mening og innhold. Språk er et fagfelt hvor alle mennesker med kommunikative ferdigheter deltar. Språk er tillærte koder som vi kommuniserer med, og et ord, skrevet eller sagt, blir tolket til dets eksisterende konvensjon. Denne analogien mellom språk og musikk er særlig aktuell for å kunne ha en forutsetning med å forstå hvordan man dekode informasjon. Språk har faste regler for syntaks, mens musikk kan sies å ikke ha det. Det er ingen regler for hvordan musikk skal komponeres, og at de ulike tonene, instrumentene, rytmene, og så videre, skal ha en bestemt mening. Mens språkets ord skal ha fast mening, og skal struktureres etter fast bestemte regler, for at det skal bety det samme hos den gruppen med kodefortrolige (de som snakker eller skriver/leser det eventuelle språk).

Ettersom kunstmusikk stadig beveger i en kompromissløs retning for å oppfylle sin egen estetiske virkelighet, har de også ekskludert et større publikum. Den krever mer aktive lyttere med kodefortrolighet.

Med etterkrigsmodernismen ble den tradisjonelle formanalysen et overflødig *paradigme*. Det som er tydelig er at analysen av samtidsmusikk trenger nye parametre for å kunne ha evne til en *meningsdannelse*.

Med viten om analyseobjektets idé (tallene 7 og 13) fra noe utenfor musikkens domene, anser jeg nødvendigheten med å trekke inn disipliner utenfor fagfeltet. At noe er hentet fra utenfor musikkens domene indikerer at den klingende musikken skal referere til nettopp noe utenfor dets eget klanglige domene. Dette er hensyn jeg må ta med tanke på avhandlingens analyseobjekt og mål. Etter min mening vil min tolkningsprosess av analyseobjektet bære frukter av semiotiske og lingvistiske aspekt som *parametere* til forståelsen. Med det *semiotiske* er de konkrete tallene 7 og 13 det jeg tar utgangspunkt i. Tall er tall. De symboliserer en verdi, antall, mengde, størrelse og er konstante i forhold til disse enhetene. Akkurat tallene 7 og 13 kan også sies å ha en mening utenfor bare verdi, størrelse, antall og mengde, nevnte også innledningsvis. Dette kommer jeg tilbake til i selve analysen av *Black Angels*.

På grunn av avhandlingens mål om å søke etter en *mening* som kan knyttes til noe konkret utenfor musikkens domene, kan jeg konkludere med at den tradisjonelle formanalysen for musikalsk analyse er foreldet og vil komme til kort. Dette begrunner jeg med at den tradisjonelle formanalysen mer eller mindre søker en utvistbar og *endelig* lesning, med en tilpasset metode for verk med regelsett basert på epoke og genre. Metoden er uten en egenskap for å forstå en *mening* i musikk, som i denne analysen er et parameter, om ikke selve essensen i avhandlingen. På grunn av plassmangel vil jeg ikke være i stand til å utdype alle teoriens aspekter, da dette ville fylt store leksika, om ikke bibliotek, fulle av ord. Jeg søker å hente ut kompatible deler fra de ulike fagdisipliner for å kunne benytte, konvertere og integrere til bruk i nettopp denne analysen (men selvfølgelig er det også et ønske om å kunne reflektere også en generell del av musikk av denne arten).

Innenfor musikksemiotikken vil mest plass blir rommet Nattiez og Tarastis musikksemiotikk. Begge disse forskerne har tydelig markert seg i musikksemiotikk, men er likevel svært kontradikterende. Dette er noe som tydeliggjøres senere i kapittelet.

2.1 Språk og musikk

Siden antikkens Hellas har språk og musikk vært et viktig tema til diskusjon, og vil forhåpentligvis også være det i tiden som kommer. Selv om det stadig er uenighet i hvor stor grad musikk og språk kan sammenlignes i forhold til mening, mener jeg det er fruktbart å se på språklige modeller fra lingvistiske disipliner som et forsøk på å avkode, eller å nærme seg musikkens komplekse *enigmatikk*. Victor Kofi Agawu mener alliansen mellom musikk og lingvistik er uunngåelig med tanke på både kompositoriske utfordringer, persepsjon ved lytting av musikk og som en mekanisme til å *forstå* mening i musikk (Agawu 2009:17), et syn delt av mange.

Kunstmusikk etter 2. Verdenskrig skulle aldri bli den samme. Regler, eller musikkens *grammatikk* ble forkastet, og komponistene ønsket å lage musikk på egne premisser (med forbehold om det selve verktypiske innen ulike kompositoriske retninger, som for eksempel serialismen). Dette gikk de eksisterende analytiske retninger rett i strupen. Den *tradisjonelle* formanalysens intrinsiske teleologiske metode innehar ikke egenskaper til å betrakte påvirkningen av det som er å finne utenfor musikken i musikken. Den søker heller å spore verkets *grammatikk* (stiltype, tema, rytmikk, harmoni), for å kunne identifisere stil, epoke og indremusikalske relasjoner i verket. En analyse av denne art blir overflødig i denne avhandlingens sammenheng da søken etter en *mening* utenfor musikologiens formale aspekt.

...en deskriptiv tilnærming forholder seg derimot oppsplittende eller *atomistisk* til verkets *elementer*. Det er imidlertid tvilsomt om den slags atomisme overhodet forekommer i analyselitteraturen, annet enn som et mulig første trinn innenfor mer utbygde gjennomgørelser (Guldbrandsen 1985:162).

Guldbrandsen påpeker her at metoden begrenser seg til det formale og at den som isolert metode heller ikke har blitt praktisert i analysesammenheng. Som nevnt vil metoden få plass i denne avhandlingens analysedel nettopp som et *første trinn*, for å redegjøre verkets *liaison* til tallforbindelsen 7 og 13.

Denne analysemetoden hadde sitt utgangspunkt i romantikken, hvor musikken ble sett på som et selvstendig språk med selvstendig logikk. Denne analysemetoden angikk særlig absolutt musikk, og var et indirekte ledd i den samtidige diskusjonen om hvorvidt programmusikk var berettiget (Aksnes 1994:11)⁷. Komponistene etter 2. verdenskrig satte fokus på individuell bevissthet, og søkte autonomi og frihet som basis for sine verker. For de samtidige diskusjoner for analyse av musikk i etterkrigsmodernismen, resulterte dette i at de måtte revurderes.

Som nevnt innledningsvis ønsker jeg å se på språket som en analogi til musikk i forholdet mellom innhold og mening. For meg er det naturlig i den forbindelse å dreie blikket over til semiotikken og dens betraktning av *tegnet*. Før jeg begir meg ut på utdypningen om semiotikken ønsker jeg å kort gjør rede for begrepet *tegn*, og hva som egentlig ligger i uttrykket.

2.1.1 Tegnet

Tegn er, kort sagt, noe som inneholder informasjon, og som sendes fra avsender, Subjekt 1 (S1), til mottaker, Subjekt 2 (S2). Denne informasjonen blir tolket og forstått eller misforstått. Denne forståelsen eller misforståelsen er resultatet av S2 sin kodefortrolighet. I språket kan for eksempel dette være en samtale mellom to mennesker. Hvis en av dem snakker kun japansk, og den andre kun spansk, vil ikke disse ha forutsetning for å forstå hverandre i en telefonsamtale, hvor heller ikke kroppsspråk og gestikulering kan oppfattes. Det eneste som kan forstås er om vedkommende er blid, sint, trist, og så videre, til en viss grad. Hvis disse to samtalepartnerne skulle møtes ansikt mot ansikt er forutsetningene bedre, da den informasjonen som deles i samtalen kan gestikuleres og derfor lettere tolkes (metaspråk). Ikke all informasjonen kan forstås, men forutsetningen for forståelse er bedre. Det kan for eksempel gestikuleres relative nivåer som mengde, størrelser, og så videre, i tillegg til emosjoner. Men skulle de begge snakke samme språk vil

⁷ Denne tråden tar jeg atter opp i 2.2.1 hvor jeg gir et kort historisk sammendrag av språkets rolle i musikk fra 1700-tallet.

forståelsen av S1 og S2s informasjonsutveksling være optimal. Man kan da bruke mer eller mindre konstante ord med en fast bestemt syntaks. Tegnene blir tydelige.

Forskjellen mellom semiotikk og lingvistikk er at semiotikken betrakter *tegn* som *tegn* uansett medium eller sensorisk modalitet. Dette gir tegnet et større spekter av tegnsystem, tegnrelasjoner og ser på språk som enorm og omfangsrik i analogisk eller metaforisk perspektiv. Dette gjør, etter mitt syn, at semiotikken er forenbar med den kognitive metafor-teori i en analyse av *Black Angels*, noe som også tydeliggjøres videre i avhandlingen.

2.1.2 Tegn i musikk

Tegn i musikologisk sammenheng forbindes gjerne med konnotasjoner man som lytter har med musikk. Dette kan for eksempel være likhet med andre verk, forbindelse, opplevelse, instrumentasjon og så videre. Med andre ord oppstår konnotasjoner i forbindelse med lytters egen kognisjon basert på *konvensjoner* (*iboen*de erfaringer betinget av sin egen eksistens, et aspekt jeg kommer tilbake til med Tarasti i delkapittel 2.9). Innenfor musikken kan man diskutere om hvorvidt det i det hele tatt er noe informasjon, og om det er en *riktig* måte å forstå på. Ta for eksempel *Black Angels*. Uten angitt tallreferansen, tittel, anmerkninger og så videre vil nok noen oppleve stykket som noe støyende og *ut av fokus*, mens andre kan oppfatte og tolke verket som konfliktfylt, som en kamp mellom to kontraster, og i den forbindelse kunne merke en helhetlig *storform*. Dette faktum er nettopp årsaken til at jeg ønsker å betrakte musikk som *tegn*. Hvis man er utstyrt med et større musikalsk begrepsapparat, en egenskap til å kunne plassere musikk i for eksempel historisk, sosial og/eller kulturell kontekst, og med bred erfaring om musikalske epoker, verktype og så videre, vil jeg påstå at man har bedre forutsetninger for å kunne *tolke* musikk. Innenfor tonal musikk kan man for eksempel oppleve et musikalsk forløp, hvor en strofe ender med *dominant* som *lander* på *tonika*. Dominanten får lytteren til å lengte etter en tonika. Dominantens spenning, og tonikaens oppløsning av dens spenning, brukes i mange sammenhenger som slutten på en strofe, sats, og så videre. Man kan tolke det som en avslutning på et forløp, en sats, en episode og så videre. At det overhodet er mulig å kunne tolke musikk gir den etter min mening karakteristikk

som tegn. Den finske semiotikeren Eero Tarasti har en pregnant beskrivelse på en slik *informasjonsutveksling* mellom en komponist og en lytter:

Let us assume that subject S1 is a composer and that S2 is a listener. In order for the sign to function, the two subjects must share common codes, i.e., possess a similar musical competence. Moreover, it is futile to discuss music unless the speakers involved have sufficiently similar competence. The former two examples concern "external" communication, but music also functions as "autocommunication", which involves a kind of self-understanding. The act of listening to or performing music returns one directly to oneself, to one's inner world, and causes changes at the physiological level, in neural and other bodily processes. In this case, we are dealing with existential understanding (cf. Tarasti 2001). During such activities, we come to understand not only music, but also ourselves and the world, because music, in its essential temporality, is perhaps the perfect metaphor and model of human life: birth, death, and what happens in-between. By music we transcend our existential situation. Music returns us to the primal moment of narration: *hie, nunc, ego*. At the same time, it liberates us from that moment. Herein lies the power of musical self-understanding (Tarasti 2002:18).

Uavhengig av lytterens kodefortrolighet, vil jeg påstå at man kan like musikk uten å nødvendigvis ha en *riktig* forståelse av den. Etter min mening vil man som lytter søke etter å forstå, uavhengig kodefortrolighet eller ikke. Musikken transcenderes fra sitt domene til et annet, dette være seg farger, bilder, stemninger og så videre⁸. Man gir musikken sin egen *mening*. På en annen side kan også to svært kodefortrolige lyttere tolke musikken ulikt. Som nevnt innledningsvis, har ikke musikk i samme grad som språk faste systemer. Språk er et system som formidler betydninger på mange nivåer. Det har faste enheter og komponenter på hvert nivå og organisasjonsprinsipp. Musikk har et uendelig stort *ordforråd*, uten konstante og logisk organiserte strukturer. Hvordan komponister setter sammen et verks enheter har ingen faste prinsipper som inneholder konstante *utsagn*. Men på den andre siden har det oppstått musikalske *konvensjoner*, som kan gjøre oss i stand til å tolke et *meningsinnhold* i musikk på et intersubjektivt nivå. Dette vil jeg komme tilbake til ved flere anledninger i både kapittel 2 og 3.

⁸ Dette er noe jeg kommer tilbake til senere i avhandlingen i kapittelet om metafor (konseptuell metaforteori).

Saussure og Peirce ansees som grunnleggerne av semiotikken⁹, og utviklet disse så og si simultant. Denne avhandlingen har ikke som mål å redegjøre likheter og ulikheter i de ulike semiotiske retningene, men heller se på begge i en søken etter hva jeg kan anvende som verktøy til en grundigst mulig analyse av *Black Angels*. I tillegg til Saussures og Peirces semiotikk ønsker jeg også å gi et lite innblikk i Greimas' generative semiotikk, som har hatt stor innflytelse på Tarasti blant andre.

2.2 Saussures semiotikk

Semiotikk defineres som læren om tegn, eller læren om betydninger, og hadde sitt opphav med Ferdinand de Saussure, som også sees på som *strukturalismens opphavsmann*. De fleste strukturelle semiotiske diskurser kan sies å ha sitt utspring fra Saussures *Cours de Linguistique Générale*, et kompendium av forelesningsnotater samlet av hans studenter fra 1916, tre år etter hans død. Semiotikk fikk etter hvert to hovedretninger. Et *dyadisk*, hvor tegn deles opp i to hovedenheter, og et *triadisk* hvor man mener at tegn tolkes som rekursive mønster i en tredeling, noe jeg kommer tilbake til senere med Peirce (2.4).

A science that studies the life of signs within society is conceivable; it would be part of social psychology and consequently of general psychology; I shall call it semiology (Saussure 1974:16).

Med Saussure kom det en radikal endring av det etablerte *diakrone* tegnsystem til *synkront*. Det tidligere positivistiske *diakrone* tegnsystemet, ble utviklet til et *synkront* tegnsystem, ”et system av forskjeller bygd opp av fomenener; språkets minste betydningskillende enheter” (Aksnes 1994:16). Saussure formidlet en tydeliggjøring av språk som system, ordenes arbitraritet og de forskjeller som skiller et ord fra et annet. Saussure skiller mellom *langue* og *parole*. *Langue* er språket forstått som system, mens *parole* er det dagligdagse språket. Et annet viktig elementet i Saussures kompendium, er hans drøftninger av selve *tegnet*.

⁹ Som nevnt ønsker jeg ikke bruke særlig plass på drøfting mellom antegnelse semiologi og semiotikk.

Saussure mente tegnet har en uadskillelig formside og betydningsside, og med denne betraktningen introduseres begrepsparet ”signifiant” og ”signifié” (*uttrykk* og *innhold*)¹⁰. Et tegn består altså av både uttrykk (den konkrete lyden) og innhold (det konseptuelle). Semiotikere som Roland Barthes og Julia Kristeva, blant flere, har gitt stadig nye varianter av Saussures modell gitt nye måter å tenke på signifikant og signifikat¹¹.

Et annet viktig begrepspar hos Saussure er *syntagme* og *paradigme*. I de aller fleste tilfeller står dette for *ord* eller ordgrupper (*syntagmatiske* relasjoner), men det kan også være et *morfem*, derimot ikke et *fonem*, hvor den selvstendig mening uteblir, men likevel skiller tegn fra hverandre. En syntagme er den lineære rekkefølge ordene danner i en setning. Paradigme er et system av elementer som kan *substitueres* og *integreres* inn i syntagmet. Syntagmet er derfor det realiserte systemet.

I neste avsnitt ønsker jeg å ta for meg Lévi-Strauss arbeid med myten, hvor også betraktninger om musikk ble satt i lys av semiotikken.

2.3 Myten

Begrepet *syntagme* kan sees på som en kjede som kan strekkes utover en hel historie. Denne betraktningen ble viktig i filosofen Lévi-Strauss’ forsøk på å analysere *myten*, hvor fortellerstrukturen er overordnet fortellingens innhold, til forskjell fra andre fortellinger (såkalt lukket tekst). Mytens referanser til ting eller steder er underordnet organiseringen av fortellingen. Med andre ord skiller myten seg fra andre fortellinger på grunn av innholdets (for eksempel dyrenes) symboliske betydninger. Disse symbolene kan sees på som metaforer eller metonymier. Eksempler på dette er at en bjørn kan symbolisere styrke, mens en hest, som flokkdyr, symboliserer menneskenes felleskap. Ved denne typen analyse kommer det frem at elementene må være gjennomgående i myten for å kunne i det hele tatt ha en symbolsk virkning. De må

¹⁰ Etter Louis Hjelmslev, en av Saussures viktigste etterfølgere, oversettelse av betegner (”signifiant”) betegnet (”signifié”)

¹¹ Jeg ønsker ikke gå noe nærmere inn på akkurat dette, da dette blir en digresjon jeg dessverre ikke har plass til i denne avhandlingen.

med andre ord være gjenkjennelige, men aldri identisk. Myten forteller den samme historien, men symbolene transformeres.

I analysen av myten kunne Lévi-Strauss finne *syntagmatisk-paradigmatisk* struktur som etter hans syn kunne sammenlignes med et orkesterpartitur. Både myten og musikken har utbyttbare elementer som betinges av de konvensjonelle rammene som er lagt. Disse konvensjonelle rammene gjør at både musikken og myten kan *tolkes*, og sådan få et hovedinnhold, basert på personers *individuelle* kognisjon. Men det er det likevel en forskjell mellom de to. Lévi-Strauss mener myten har mistet noe av mystikken sin som resultat av romanens inntog i det sekstende århundret. Derfor kunne musikken utvikle seg i større grad enn myten, og særlig i stykker med stadig tematiske gjentakelser i ulike konstellasjoner, som for eksempel i en *fuge*, men også i mer moderne musikk som Ravels *Bolero*.

Lévi-Strauss mente det var en indre sammenheng på et strukturelt plan mellom orkesterpartitur og myten. Han mener at musikk på lik linje som myten er strukturert og organisert, en tanke som siden er blitt behandlet hos Eero Tarasti i hans avhandling: *Myth and Music. A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky* (1979). I denne avhandlingen ønsker Tarasti med hjelp fra blant annet *den semiotiske kvadrat (Gerimas Square)*¹² å bestemme det mytiske innholdet.

Med disse tankene mente Lévi-Strauss å kunne påvise at metoder fra språkets områder også i høy grad anvendes i andre fagdisipliner. Med det sagt, ønsker jeg nå og gå videre i musikksemiotikken i søken etter andre aspekter anvendelige til en bredere forståelse av den *mening* jeg søker. Jeg ønsker nå å vende blikket mot Charles Sanders Peirces innflytelse på semiotikk, med søken etter å kunne validere dens potensial i musikkens domene. I avsnitt 2.8 vil myten også være aktuell i forbindelse med Greimas' aktantmodell basert på Propps modell om fortelling/myten.

¹² Den semiotiske sirkel er en litteraturvitenskaplig analyseform, som bestemmer begrepers logiske relasjoner, for å identifisere og finne ulikeheter i språklige uttrykk. Dette for å kunne finne gjentakelser og variasjoner i en fortelling. Denne modellen kommer jeg tilbake til i delkapittel 2.8 om Greimas *generative* semiotikk.

2.4 Peirceisk treenighet

I tradisjonell filosofi ansees semiotikk som en del av den epistemologiske retningen. Her har filosofen Charles Sanders Peirce gjort seg bemerket. Peirce definerer semiotikk som:

...den quasi-nødvendige eller formelle doktrin om tegn. Ved at beskrive doktrinen som „quasi-nødvendig” eller formel mener jeg, at vi iagttager alle karakteristika ved de tegn, vi kender, og ud fra en sådan iagttagelse kommer vi - gennem en proces, jeg ikke vil have noget imod at kalde Abstraktion – frem til udsagn, der i høj grad er fejlbarlige - og derfor i en vis forstand på ingen måde nødvendige - om hvad der må karakterisere alle tegn, der bliver brugt af en „videnskabelig” intelligens, det vil sige en intelligens, der er i stand til at lære af erfaring (Peirce 1994:93).

Peirce semiotikk har tre faser, tre enheter og tre trikotomier som jeg skal utdype nærmere. Lar Peirces *treenigheter* anvende i musikkens verden, og eventuelt hvorfor kan de det?

Jeg ønsker å starte med Peirces *tre faser*, som beskriver tre ulike nivåer av *forståelsesprosessen*, og hva som ligger til grunne for nettopp disse tre fasene.

2.4.1 De tre fasene

Peirce mener at tegnet prosesseres på tre fenomenologiske faser; *førstehet*, *andrehet* og *tredjehehet*¹³. Med disse tre fasene kan man konkludere at Peirce også betrakter tegnet i epistemologisk aspekt. I et av Peirce egne eksempler beskriver han et møte med musikk. Ved en første gjennomlytting av et musikkstykke, hvor vi kanskje ikke vet noe om stykkets komponist, sjanger og så videre, kommer dette under den *første* fasen. Her må subjektet basere sin forståelse av verket i sin egen oppfatning, uten noen referansepunkt. Med *førstehet* analyseres det ikke, men subjektet får heller umiddelbare inntrykk av emosjonell og assosiativ art. Med andre ord forutsettes det at

¹³ Disse er oversatt fra de engelske termene *firstness*, *secondness* og *thirdness* (Tarasti 2002:85-87) (Monelle 1992:194)

en har ingen kjennskap eller umiddelbare referanser til musikkverket¹⁴. Opplevelsen av verket er ”more or less simultaneous and unarticulated, according to their qualisigns” (Tarasti 2002:85). Etter min mening er det flere samtidsverk som streber etter å oppnå nettopp denne spontane opplevelsen, for å gi lyttere mer *genuine* kjensler av musikken. Her er forutsetningen for musikkopplevelsen *lik*, uten at noen skal kunne ha tydelige referansepunkter til noe som er å finne utenfor musikkens domene. Med blikket rettet mot avhandlingens analyseobjekt er ikke denne fasen noe som kan realiseres på dette punktet, og er heller ikke avhandlingens mål annet enn en observasjon på ulike metoder for lytting og *opplevelse* av musikk. Ved *førstheten* vil ikke, etter min mening, musikkverket oppleves som et *tegn* med referanse til et *objekt*. Her vil musikken kun kunne fungere som selvrefererende, et faktum som medfører problematikk i forbindelse med *tegn* og *objekt*. Aksnes (1994:26) påpeker at musikk er selvrefererende og at *tegnet* og *objektet* i så tilfelle blir det samme. Denne påstandene ønsker jeg ikke å drøfte ved nåværende tidspunkt i avhandlingen, og kommer tilbake til denne problemstillingen i delkapittel 2.5.

Med *andrehet* kan vi plassere stykket; sjanger, komponist og så videre. Man har i denne fasen flere referansepunkter:

...an experience takes place which distinguishes between action and reaction, stimulus and response, change and resistance to change. Secondness contains elements of polarity, comparison, struggle. If a First is something that *might* be realized, then a Second *is* a hard fact, the facticity of *Da-sein*, something which really happens (Tarasti 2002:86).

Førstehet er en umiddelbar og spontan *opplevelse*, mens den *andrehet* baserer seg på erfaringer som fører til lytters referansepunkter i et musikkverk. Her vil jeg påstå at musikkverket som et mulig *tegn* valideres. Musikken refererer ikke nå bare til sin egen uavhengige og selvrefererende eksistens. Man kan med dette se et *nettverk* av referansepunkter og forbindelser: Sammenligning, erfaring, kunnskap om komponist, stil, epoke og så videre.

¹⁴ I dette avsnittet, om de tre fasene, ønsker jeg å referere til musikkverk som *tegn* med tanke på at disse tre fasene beskriver tre *opplevelsesnivåer* av tegnet.

Med den *tredjehet* kan man plassere verket i en større kontekst. Her kan man kjenne igjen stil, epoke og så videre, og man kan da betrakte stykket på et formalt nivå. Her vil man ha forutsetninger for å se verkets logikk, struktur, *regler*, og så videre. Verket vil i denne fasen ikke *oppleves* som kaotisk eller tilfeldig, men forutsigbart.

...in our musical situation the elements are arranged according to the principle of narrative sequences, thereby becoming a signifying continuum. At the same time, a whole situation can be compared to other entire situations which serve as its intertexts. In Thirdness, situation is provided with temporal articulation as a chain of continuous becoming. Only on this level does the whole field of intertextuality emerge as a series of possible sub-situations (Tarasti 2002:86-87).

I *Black Angels*' tilfelle vil elementer som det *utenommusikalske programmet* gjøre seg gjeldende i denne tredje fasen. Hva vet man om de referanser som den språklige tittelen, satstitler, tallsymbolikk, inskripsjoner og så videre?

Sørum trekker på grunnlag av disse *tre fasene*, et blikk mot Augustins teori om *tidsekstensjonene*:

Selv om Peirce har dype røtter i tysk 1800-talls idealisme, er det fristende å betrakte han som en fenomenolog,²³ spesielt om man ser hans epistemologiske kategorier i lys av Augustin. Augustins teori om tidsekstensjonene kan virke som en naturlig påvirkningskraft for Peirce. Augustin snakker om "det utspente nu" som består av "det forgangnes nærvær" (*firstness*), "det nærværendes nærvær" (*secondness*) og "det fremtidige nærvær" (*thirdness*).²⁴ Innenfor denne trikotomien finnes det igjen trikotomier, og den viktigste er innenfor thirdness-kategorien, der det finnes tre kategorier av tegn; *representamen*, *sign object* og *interpretant* (Sørum 2006:38)

2.4.2 De tre enhetene

Semiotikk blir med de tre fasene enda litt tydeligere i en retning som kan anvendes i musikkstudier som et fenomen med egenskap til å betrakte noe som også er å finne, denne sammenhengen, utenfor det rent musikkvitenskapelige. Peirce videreutvikler semiotikken (noe han selv kaller formal semiotikk, og som betraktes i dag som den moderne semiotikk), og har en noe dypere tegnforståelse enn Saussure. Peirce

inkorporerer tre enheter i tegnbegrepet i stedet for Saussures to enheter. Hos Peirce får man: *Representamen objekt (sign objekt)* og *interpretant*.

Peirce mente at tegnet henviser til det han kaller tegnets objekt, noe som andre lingvister kaller for *referent*. Med referent menes det noe man refererer til, snakker om, oppfatning av noe som er å finne utenfor språkets domene, det være seg et abstrakt fenomen (for eksempel kultur), eller en konkret ting (for eksempel bil). Han innlemmer mer i semiotikken enn Saussures dyadiske tegnbegrep. Saussure tenker på tegnet som et forhold mellom *innhold* og *uttrykk*, og språk som mentale størrelser, mens Peirce opererer med et triadisk tegnbegrep, som befatter flere sider av det. Hans tredeling betrakter sammenhengen mellom *referent* (som Peirce kaller ”objekt”), *interpretant* (for å forstå den mentale) og *representamen* (som bærer tegnets materiale). Alle disse tre inndelingen har en indre og ytre side. Tegnet hos Peirce er dynamisk og prosessrelatert og må forstås som *semiosis*.

I define a Sign as anything which on the one hand is so determined by an Object and on the other so determines an idea in a person's mind, that this latter determination, which I term the; Interpretant of the sign, is thereby mediately determined by that Object. (Peirce gjengitt i Mirigliano 48:1995)

2.4.3 Peirce tre grupper av tegntrikotomier

Jeg ønsker nå å gjengi Peirces tre trikotomier, som etter mitt syn åpner et epistemologisk syn i semiotikken. Peirce betegner relasjonen mellom innhold og uttrykk.

Tegn kan inddeles i tre trikotomier; for det første etter om tegnet i sig selv er en blot og bar kvalitet, er faktisk eksisterende eller er en almen lov; for det andet alt efter om tegnets relation til det objekt består i, at tegnet besidder en egenskab i sig selv, eller en vis eksistentiel relation til objektet, eller i dets relation til en interpretant, for det tredje alt efter om Interpretanten repræsenterer det som et Tegn på en mulighed eller som et tegn på et faktum eller som et fornufts-tegn (Peirce 1994:98-99).

Winfried Nöth beskriver Peirces tegnteori som "the axiom that cognition, thought, and even man are semiotic in their essence" (Nöth 1990:41).

For ordens skyld ønsker jeg å begynne med den første trikotomien, og så den tredje trikotomien, for så å avslutte med den andre trikotomien, da denne andre er, og har hatt, mest relevans i musikkens sammenheng, og ikke minst for denne avhandlingen.

Den første er de tre typene tegn kaller Peirce for *Kvalitegn*, *Sintegn* og *Legitegn*. Et kvalitegn som er en kvalitet som er tegn. Et rødt lys i et lyskryss advarer en bilist, slik at man unngår fare. Et sintegn er singulær. Det er en faktisk eksisterende ting for et enkelt subjekt, det være seg en opplevelse eller tolkning. Et legitegn er en lov som for eksempel språk. Det er noe som hender flere plasser, men er alltid konstant. Det brukes på bestemte måter, og har regler for bruk.

I musikologisk sammenheng kan denne trikotomien anvendes på følgende måte: En fremføring av *Black Angels* er et sintegn, da alle er, i og for seg, en singulær hendelse for de tilstedeværende subjekter. Partituret er et legitegn (under den forutsetning at partiturets eksemplarer er konstante). Toneart, angivelser, instrumentering og så videre er kvalitegn.

Den tredje av trikotomien kalles tegn for *Rhem*, *Dicitegn* eller *Argument*. Et rhem representerer et mulig objekt, hvis informasjon ikke er mulig å interpreteres. Dicitegn er et tegn som refererer til faktisk eksistens. Et argument er et tegn representerer et lovtegn¹⁵.

Den andre trikotomien, og den mest anvendbare sådanne, forholder seg til *relasjonen til objektet*. Disse tegn kalles for *Ikon*, *Indeks* og *Symbol*.

Ikon er et tegn hvor uttrykket og innholdet har en lik egenskap, eller at de rett og slett ligner på hverandre. I musikkens verden kan dette være for eksempel orkestralt gjengitt fuglesang, som hos Messiaen. Ikon kan også delvis brukes i forbindelse med

¹⁵ Greenlee (1973) and Kabusicky (1986) regards this as an "interpretant classification", because the changing status of the objekt controls the sign's relation to the interpretant. (Monelle 1992:197)

matematikk, hvor en ligning har en logisk relasjon til de forskjellige stadier av ligningens deduksjon. Peirce mente at ikonet kunne brukes til hva som helst, ”...enten det er en kvalitet, en eksisterende enkelting eller en lov, er et Ikon for noget, for så vidt som det ligner den ting og bruges som tegn for den” (Peirce 1994:100). Videre utdyper Peirce:

(ikoner)... groft inndeles ud fra hvilken form for Førstehed de har del i. De, der har del i simple kvaliteter, eller Første Førsteheder, er *billeder*; de, der repræsenterer relationerne, som hovedsaglig er dyadiske eller betragtet som sådanne, mellem en given tings forskellige dele, er *diagrammer*, de, der repræsenterer et repræsentamens repræsentative karakter ved at repræsentere en parallel hos noget andet, er *metafor* (1994:118).

Musikk blir ofte sammenlignet med bilder, og for å her trekke inn analyseobjektet, *Black Angels*, har jo Crumb selv indikert at stykkets 13 satser refereres til som 13 bilder (*images*). Musikk har ikke ofte blitt betraktet som diagrammer (et eksempel på musikk som kan betraktes slikt kan være Xenakis’ *Metastasis*). Etter mitt syn, er det egenskapen vi har til å overføre musikalsk informasjonen (forløp, klanger, og så videre) til bilder nettopp grunnlag for å snakke om kognitive mekanismer som man kan finne i den kognitive metafor-teorien. Noe jeg kommer tilbake til senere i kapittel 3 om den kognitive metafor-teori.

Den andre typen tegn er *indeks*, hvor tegn forekommer som en forbindelse av nærhet, eller en slags *del-helhet-relasjon*. Index ”...refererer til det Objekt, som det betegner, i kraft af at det virkelig er påvirket af det Objekt” (Peirce 1994:100). I Berit Ingebrethsens doktorgradsavhandling *Metaforbasert tegning* oppgis en tegnet stol som eksempel på noe ikonisk:

Den tegnede stolen kan referere indeksikalt til bl.a. sittefunksjonen eller et miljø den forbindes med. Ordet ”stol” derimot, vil man klassifisere som et konvensjonelt, arbitrært (tilfeldig) tegn. Den tegnede stolen vil ha sterkere eller svakere grad av konvensjonalitet ut fra valg av gjengivelsesmåte. En stol sett rett ovenfra, uten at bena vises, vil eksempelvis være lite konvensjonell som tegn (Ingebrethsen 2008:69-70)¹⁶.

¹⁶ Her kan det påpekes at Ingebrethsen bruker termen ”konvensjonelt tegn” i stedet for det direkte oversatte ordet ”symbol”, etter den svenske bildesemiotikeren Göran Sonesson (1992:30)

Indeks påvirkes av objektet, og kan også ha noen like kvaliteter, men fungerer heller en referanse til noe. Hvis man tenker på musikk som et estetisk uttrykk for en, for eksempel, følelse, kan man se på musikk som indeks. Et onomatopoetika, for eksempel, er et slags ikon;

Though onomatopoea is a kind of icon, and though Peirce finds certain iconic features in the syntax of language, and indices in formulae like demonstrative pronouns and prepositional phrases, it is clear that the linguistic sign is not typically iconic or indexical 'Icons and indices assert nothing' (Peirce 1940, 111). Consequently, these types of sign cannot be true or false, though icons may represent imaginary objects (Monelle 1992:198).

Det tredje tegnet i denne andre trikotomi er symbol.

Et *Symbol* er et Repræsentamen, hvis Repræsentative karakter netop består i, at det er en regel som vil determinere dets Interpretant. Alle ord, sætninger, bøger og andre konventionelle tegn er Symboler... et symbols fuldstændige objekt, det vil sige dets mening, således har karakter af en lov, må det *detonere* noget singulært og *tilkendegive* en egenskab. Et *ægte* symbol er et svmbol, som har en generel mening. (Peirce 1994:129-130)

Symbol er et tegn som er oppstått i en konvensjon, som resultat av en relasjon til et *objekt*. Eksempler på dette er bokstaver som ikke direkte indikerer tegnets innhold (tall faller her utenfor, da tallenes verdi ble bestemt ut i fra hvor mange vinkler talltegnene hadde). Det er ikke nødvendigvis ikonisk eller indekstuel forbindelse med verken noe konkret eller abstrakt. Med andre ord er relasjonen mellom tegn og objekt arbitrært. Sonesson (1992: 30) anbefaler å substituere begrepet *symbol* med konvensjonelt tegn. Jeg forholder meg for min del til ordet symbol, men i forbindelse med bruken av begrepet symbol i sammenheng med Peirces betraktninger, skal ordet oppfattes som *konvensjonelt tegn*¹⁷.

¹⁷ I forbindelse med Saussure er ordet *symbole* (fra fransk språk) tenkt på det motsatte av et "konvensjonelt tegn", og blir forstått som motivert tegn.

2.4.4 Abduksjon og pragmatisme

Et annet begrep fra Peirce er; *abduksjon*. Med dette begrepet anerkjennes Peirce som grunnleggeren for pragmatismen. Abduksjon forklarer en mental måte å trekke en slutning. Motsatt av abduksjon er *deduksjon* hvor en slutning skjer på grunnlag av en allmenn lov, og *induksjon* hvor en allmenn lov utledes fra enkelttilfeller (Ingebrethsen 71:2008). En abduksjon skjer på grunnlag av sannsynlige, men ikke helt sikre forbindelser. Her følger man et ubevisst logisk resonnement. Hvis en flaske er tom trekker man en slutning om at noen har drukket opp innholdet, eller tømt det ut. Noe opptrer som indeks, og en abduktiv kognitiv strategi aktiveres. En slik abduktiv kontiguitet indikerer at vi oppfatter *episoder* (suksesjon) som fører til *resultat* (det som skjer i forkant og etterkant (*retensjon* og *protensjon*)).

For å gjøre et lite skråblikk til semiotikkens koherens til den kognitive metafor teorien ønsker jeg å se nærmere på indirekte betydninger (*indeks*). I kapittel 3 om den kognitive metafor teorien, skal vi se at det verbale språk i stor grad spiller en viktig rolle ved indirekte betydninger som føres gjennom med metafor og metonymi og resulterer i; ”*kognitive mekanismer som er i funksjon kontinuerlig under språklig prosessuering*” (Ingebrethsen 72:2008). Med dette kan man tydelig se likheter mellom *indeks* og *metonymi*.

2.4.5 Peirce versus Saussure

Etter en fordypning av både Saussure og Peirce har en del tanker samlet seg i det jeg skal over til semiotikk i musikologisk diskurs. Som vi snart skal se har begge disse semiotikerne gjort seg bemerket i musikksemiotikk, og deres teorier har til en viss grad kunnet anvendes i flere fagdisipliner innenfor kunst og kultur. Men på flere punkter ser jeg fordeler med Peirces noe mer *sofistikerte* tegnteori.

Peirce minimaliserer en *behavioristisk* reduksjonen mellom *tegn* og *mening*. Han legger til rette tre instanser (triade) i samspillet tegn – tolkning; dens relasjon med objektet, og tolkning av tegnet av en interpretant. Etter min mening åpner Peirce med begrepet *interpretant* en større mulighet for å se nærmere på hva tegnet *betegner* og

hvordan det *betyr* for noen. Peirce unngår også ”*the simplistic or mechanical one-to-one mapping of a rudimentary code and provides for more richly significant languages or styles*” (Hatten 1994:224).

I delkapittel 2.5 tar jeg for meg hvordan semiotikk fikk innpass i musikkens verden, og noen av hovedretningene innenfor denne retningen. Da analyseobjektet *Black Angels* har sin *opprinnelse* fra et utenommusikalsk *objekt* gitt via språk, mener jeg at semiotisk tilnærming i en analyse er fundamentalt i søken etter en *mening* i musikken. Som nevnt ønsker jeg med semiotikken og se på musikken som *tegn* og den kognitive metafor-teorien som *avkodingsprosessen* av tegnet.

2.5 Semiotikk; en hjelpende disiplin i musikologisk diskurs

Allerede med 1700-tallet teori om imitasjon, eller form for onomatopoetikon oppstod det tanker om musikk og uttrykk. Grovt sett kan denne tanken om imitasjon dateres helt tilbake til Aristoteles. Rousseau mente musikken var følelsenes språk (Monelle 1992:4). På 1800-tallet ble man mer opptatte av en *transcendental* egenskap hos musikk (hvor gyldighet ikke hviler på erfaringsbevis, men på forutsetninger av a priori). Noe som ikke var tilgjengelig i forhold til ordinær erfaring (Monelle 1992:6).

Semiotisk sett kan man klassifisere romantikkens betraktninger om musikkens funksjon som et *indeks*¹⁸ for komponistens følelser.

Selv om det i tidligere tider var aksept for en *meningsverdi* i form av lingvistikk i musikk, foruten Eduard Hanslick, som totalt nektet for dette i sin bok *The Beautiful in Music* (Hanslick 1891). Hanslick mente musikkestetikk bare kunne operere på et skjønnhetsnivå. Først på 1960-tallet fikk det lingvistiske aspektet aksept i musikkvitenskaplig sammenheng. Dette skyldtes tidens interesse for positivismen, og videreutvikling av positivismen i form av neopositivismen.

¹⁸ Se avsnitt 2.4.3 om C.S Peirce og hans tegnteori.

2.5.1 Positivismens renessanse og død

Samtidens positivistiske trend hadde satt sitt preg på de ulike disipliner, også på Ruwets fagområde; litteraturen. Ruwet ønsket å utvikle en *taksonomisk*, hvor fokus var å bryte ned språket til systematisk inndelte segmenter. Taksonomi er læren om og bruken av klassifisering. Det å utvikle en slik taksonomisk modell var et bidrag til musikk som vitenskap, en disiplin han mente *manglet* slike modeller. Etter å ha *brutt* ned musikken, klassifiseres segmentene i lange, mellom, og små segmenter. Med denne paradigmatisk metode ønsket Ruwet å finne frem musikkens *syntaks*. Ruwet skjematiserte like musikalske motiver for å *kartlegge* motivenes distribusjon i et helt verk (Taristi 2002:57-58). Med Ruwet og hans modell, kan man si musikksemiotikk fikk status som selvstendighet disiplin i musikkvitenskapen, og skaper i tillegg en forbindelse mellom musikkvitenskap og strukturalismen. Dette til tross for at strukturalismen som filosofisk retning var skadeskutt.

Ruwet hadde stor innflytelse på kommende musikksemiotikere, blant andre Jean-Jacques Nattiez. Utviklingen av musikksemiotikk gikk parallelt fra flere forskjellige hold. Den franske tidskriften *Musique en jeu*, var et samtidig (1970 tallet) diskusjonsforum hvor strukturalismen stod sentralt. Ikke som filosofisk retning, da denne var betydelig svekket på det tidspunktet, men heller som en innflytelse på andre fagdisipliner som musikk, litteratur, film og så videre. I denne tidskriften var Nattiez en ivrig debattant. Men det var med hans verk *Fondements d'une sémiologie de la musique* musikksemiotikken fikk sitt virkelige gjennombrudd.

I hovedsak ønsker jeg å reflektere over forhold mellom praktiske og teoretiske aspekter ved musikksemiotikken.

2.6 Problematikk rundt Peirceisk innflytelse i musikksemiotikk

Problematikken med å anvende Peirces modeller til musikk er, som hos Saussure, at de ikke er utarbeidet med tanke på kunst. Noe som kommer frem hos blant andre Aksnes:

Peirce var logiker, ikke estetiker, og mange har på dette grunnlag vært kritiske til en overføring av. Hans modeller på musikk (jf. Karbusicky: 24). Altså kritiseres Peirces modeller på samme grunnlag som Saussures: De er ikke utarbeidet med tanke på *kunst*. Dessuten må det bemerkes at skriftene som Peirce etterlot seg, har et ufullstendig preg, og at han til dels motsier seg selv (Nattiez 1988:145) (Aksnes 1994:26).

Som nevnt tidligere i avhandlingen om Peirce, er hans tegnforståelse noe dypere enn hos Saussure. Riktignok er ikke Peirces modeller utarbeidet direkte med tanke på kunst, men likevel mener jeg at det lar seg applisere i sådan sammenheng. Som nevnt tidligere i avhandlingen (avsnitt 2.4.1) påpeker Aksnes (1994:26) problematikken med at musikk er selvrefererende og at *tegnet* og *objektet* i så tilfelle ender opp med å være det samme. I denne avhandlingens analyseobjekt vil jeg påstå at musikken som *tegn* faktisk refererer til *objekt*, som i dette tilfellet tallsystemet 7 og 13, samt titler, inskripsjoner og så videre, som i og for seg igjen refererer til noe utenom sitt *umiddelbare domene*¹⁹, hvor en selvstendig tolkning av disse *konstante* symbolene spiller stor rolle. Etter mitt syn kan man i denne sammenhengen, på grunn av analyseobjektets tydelige utenommusikalske program, eller *objekt*, skille mellom tegn og objekt. Jeg betrakter musikken i dette tilfelle ikke for å være selvrefererende i den grad at objektet og tegnet ikke kan skilles. I så fall vil diskusjonen være om musikk i det hele tatt kan være fullverdig som tegn. For å drøfte dette ønsker jeg å trekke inn Peirces *andre triade* (avsnitt 2.4.3), den mest aktuelle triaden for bruk i musikologisk sammenheng. Denne triaden består av: *ikon*, *indeks* og *symbol*. Ikoner er hvor tegnet er lik objektet; indeks hvor tegnet forekommer som en forbindelse av nærhet, eller en slags *del-helhet-relasjon*; og symbol hvor tegnet oppstår i en konvensjon. For å kunne validere disse i en anvendelse i musikkens domene vil jeg trekke denne triaden av begreper til avhandlingens analyseobjekt; *Black Angels*.

¹⁹ Med dette mener jeg at det er betydninger bak disse *semantiske* tegnene i verkets partitur, noe jeg kommer tilbake til i Del II. Selve den metaforiske prosessen i overføringen av betydning fra et domene til et annet kommer jeg tilbake til i kapittel 3.

Vibrant, intense! ♩=60
sempre sul pont. e glissando

Electric Violin I.
Electric Violin II.
Electric Viola.
Electric Cello.

ff
ppp sub.
ff sub.
ppp sub.

sempre sul pont. e glissando
(sempre sim.)

5 = p
5 = p
5 = p
5 = p

7 3 4 7

Partitureksempel 1: Åpningen

I partitureksempel 1 kan man se den voldsomme bombarderingen av tremoloer i høyt register, for så plutselig avta fra fff til ppp. I et ikonisk perspektiv kan man tolke dette som en imitasjon på en voldsom kamp. Åpningen kan også sees på som et indeks da det frembringer sterke følelser hos lytteren i lik linje med stykkets objekt (tittel, inskripsjoner osv.). Etter mitt syn vil også åpningen kunne sees på som symbol hos en kodefortrolig lytter. Denne uroen og kontrasten mellom fff og ppp vil kunne tolkes opp mot uroen og kontrasten i tittelen. Med disse indikasjonene på musikken som tegn, mener jeg at det vil være adekvat å kunne betrakte musikk som tegn.

Det virker som om Peirce bruker *tegn* og *representamen* synonymt, men i et konseptuelt perspektiv er disse ikke forenbare i følge Peirce, noe Rosario Mirigliano skriver om i essayet *The theoretical bases of musical semiotics*:

It is fundamental for an understanding of Peirce's semiotics to have clear in one's mind that he uses "sign" to refer both to the triadic relation which constitutes semiosis seen as a whole, and "the First Correlate of a triadic relation" (2.242), the representative entity. Deledalle (1981) effectively synthesizes this double meaning of "sign" in Peirce, by distinguishing between "signe-action" or *semiosis* and "signe-objekt" or *representamen*. Reducing the sign to the signifier alone (to the expression as occurrence, to its "material qualities") perhaps allows an easy, but also unfounded and illusory extension of the field of semiotics to any object or phenomenon.

Videre påpeker Mirigliano:

In actual fact, this is a partial and misleading reading, which undermines the foundations of the semiotic (and logical) edifice constructed by Peirce. (Mirigliano 1995:48)

Mirigliano skriver videre at i følge Peirce er ikke alle *representamens* et tegn på grunnlag av at den mangler såkalt mental *interpretans*. Mirigliano påpeker at Peirce ikke ser noen grunn til at alle *representamens* skal overføre *inntrykk*, slik tegnet gjør. Av den grunn kan man trekke den slutning om at tegnet kan oppfattes som *semiosis* (Mirigliano 1995:48).

Tarasti forsøkte, med *The Semiotic Web* (1986), å *definere* musikksemiotikk med å lage et slags leksikon, eller ordbok, av musikalsk terminologi. Det første Tarasti gjør er å samle inn termer fra semiotikk i andre fagdisipliner hvor Peirces, Greimas' og Hjelmslevs retninger er de med mest innflytelse.

Også hos Robert S. Hattens musikksemiotikk kan man se innflytelsen fra både Saussure og Peirce, men spesielt sistnevntes betraktninger om at klassifiseringen av forbindelsen mellom tegnet og dets referanse er viktig hos Hatten.

Especially important is Peirce's insight that the link between signs and their referents is not uniformly arbitrary but actually graded, and that, at one extreme, it can bear toward a condition of iconism, whereby the signifier can look like, or have a similar structure to, the signified. (Spitzer 2004:14)²⁰.

Denne tanken om *ikonet* er spesielt interessant i Hattens tanker om konseptuell kategorisering kan være både ikonisk og indekstuell (Hatten 1994:164). Selv om Hatten ofte settes i sammenheng med musikksemiotikk, ønsker jeg å innlemme og drøfte Hattens betraktninger i kapittelet om metafor. Dette er fordi hans videreutvikling av begrepene ikon og indeks til musikologisk disiplin, og til debatten om metaforens potensial som musikkanalytisk verktøy.

Med Peirces og Saussures semiotiske betraktninger godt under huden, og en kort oppsummering av musikkens *adopsjon* av semiotikken er veien lagt for å utdype noen

²⁰ Spitzer utdyper Hattens betraktninger.

av det jeg anser som to hovedretninger innen musikksemiotikken. Snarlig vil jeg ta for meg Nattiez' refleksjoner, før jeg går over til Tarastis betraktninger via Greimas. Grunnen til at jeg valgte å fordype meg i nettopp disse to retningene er fordi de står i kontrast med hverandre, og for at de begge har elementer hentet fra Peirces semiotikk, riktignok i *varierende* grad. Med disse to *kontradikterende* retningene, har jeg et godt utgangspunkt for å begi meg ut på musikksemiotikk.

2.7 Nattiez

Hos den musikkvitenskaplig disiplinen fikk analysemetoden innpass på 50-60-tallet med Nattiez. Musikksemiotikk som disiplin har siden den gang alterert og tatt flere former. Jean-Jaques Nattiez, en av de fremste skikkelsene i musikksemiotikk, påpeker at det er snakk om semiotiske prosjekter (Nattiez 1975:19). Etter mitt syn er musikksemiotikk mer en selvreflekterende disiplin hvor målet er å gjøre en analytiker bevisst på *hvordan* musikk kan bety.

Med Nattiez' semiotikk betraktes et antropologisk perspektiv hvor musikk ikke bare aktes som bestående av former og strukturer, men heller ut i fra en sosial og kulturell kontekst. Nattiez påpeker at det er "*...probably right to see in music an element which is at once endosemantic (the structures refer to structures) and exosemantic (referral to the outside world)*" (Nattiez 1989:22). Nettopp denne betraktningen åpner for at musikken, i følge Nattiez, er symbolisk i en metaforisk forstand. Med andre ord; at musikken kan tolkes på bakgrunn av noe som er *ekstramusikalsk*. Foreløpig kan man på dette grunnlaget se en fruktbar koherens med avhandlingens 3. Kapittel.

2.7.1 Peirce i lys av Nattiez

Etter Molions musikksemiotikk ser også Nattiez rom for Peirces semiotikk. Molino anvender Peirces *andre trikotomi*²¹; *ikon*, *indeks* og *symbol*:

²¹ Se avsnitt 2.4.3 om Peirces tre grupper av trikotomier.

The sonic phenomena produced by music are indeed, at the same time, *icons*: they can imitate the clamors of the world and evoke them, or be simply the images of our feelings – a long tradition which cannot be so easily dismissed has considered them as such; *indices*: depending on the case, they may be the cause or the consequence or the simple concomitants of other phenomena which they evoke; *symbols*: in that they are entities defined and preserved through a social tradition and a consensus which endow them with the right to exist (Kubicki 1999:109)

Peirce mente at hans tre *modi* av tegn kunne inkorporeres i hverandre, skjønt ikke som rigide distinkte klassifikasjoner (Mirigliano 1995:60), et syn Nattiez også delte med ham. Grunnen for at Nattiez ønsket å anvende Peirces tegntrikotomi til fordel for Saussures dikotomi er etter et studie av inuittenes sang, hvorpå han innså at Saussures *signifiant* og *signifié* ikke innbefattet seg med et antropologisk perspektiv.

2.7.2 Det poetiske, estetiske og nøytrale

For å kunne bevise at semiotikk er en universell teori, lagges tre grunner til grunn for forskjellige nivåer. Det *poietiske*, det *estetiske*, og det *nøytrale*. De to førstnevnte betrakter sender (komponist og utøver), mottakeraspektet (lytter), mens det nøytrale betegner selve kunstobjektet og er gjenstand for kommunikasjon for *niveau neutre* (det nøytrale nivå.) Det er her Nattiez' taksonomiske modell får sitt innpass, i forsøk på å systematisere innhold. Det Nattiez forutsetter med denne modellen er at det er mulig å analysere på et nøytralt nivå uten egen forforståelse. Med dette beskyldes Nattiez for å være positivist da han på denne måten utskiller og verdinøytraliserer det nøytrale nivå som et autonomt objekt (Sørum 2006:49).

I Nattiez analyse av *Density 21.5*, av Edgar Varèse, påpeker han at alle analyser er basert på poietiske antagelser, selv om en poietisk analyse egentlig baseres på informasjon gitt av komponisten, mens den estetiske analysen hentes fra partituret.

I have often been reproached for proposing 'score analysis', but the status we give to the score does not appear to have been clearly understood. In Western music, (...) the score is the composer's means of pinning his work down; it also guarantees the identity of the work from one performance to another. The score is, therefore, a *symbolic* fact which is absolutely essential to its transmission (Nattiez 1982:320)

2.7.3 Kritikk på Nattiez' musikksemiotikk

Siden Nattiez anerkjenner det *ekstramusikalske* i musikk ville jeg tro at han med det skulle kunne konkludere med at hans *positivistiske* forutsetninger og objektivitetsideal for analyse ikke er holdbar. Selv om semiotikken i musikologisk sammenheng anvender språket som en analogi kan man ikke forvente at musikken skal kunne *defragmenteres* og *klassifiseres* på lik linje som språk. Musikkens *uendelige vokabular* gjør det umulig for selv den mest kompetente lytter å finne et universalt språk i musikken. Tidens kontinuerlige utvidede tolkninger av musikk og musikkens stadig ekspanderende *uttrykk* indikerer nettopp det at musikken ikke kan tolkes som noe absolutt objektivt som Nattiez streber etter å påvise²². Språk har en *syntaks* og et konstant *regelsett* men er forutsatt for å kunne ha forståelse av det, noe musikken ikke har. Nattiezs krav om en form for *tautologi* i musikken vil etter mitt syn være grunnlag for at den kan forkastes, fordi musikk ikke er bundet til å følge en logisk struktur likt språk. Jeg mener på dette grunnlaget at musikksemiotikken må betrakte musikk som *tegn* under andre forutsetninger enn hos Nattiez.

Med et lite skråblikk til avhandlingens valgte analyseobjekt, kommer Nattiez' *paradigmatiske* musikksemiotikk også til kort her. I *Black Angels* er det ikke særlig mange *monofone* elementer, eller fremtredende motiver som lar seg systematisere slik Nattiez' modell forutsetter. Et annet problem med å tilpasse modellen til analyseobjektet er taksonomiens *positivistiske* forutsetninger for kunst som en *objektiv* art. Selv om jeg selv mener at visse elementer i *Black Angels* og i annen kunst, for den saks skyld, har visse aspekter som kan *oppleves* på et *intersubjektivt* nivå, vil det etter mitt syn ikke kunne forekomme fullstendig ren objektiv opplevelse av kunst. Det jeg legger til grunne for mitt syn er at musikk har ingen begrensning eller stabilt regelsett for syntaks, slik språket har. Dette er en problematikk flere teoretikere også har påpekt, blant andre Joseph Kerman:

²² Nevnt innledningsvis anerkjenner jeg at musikk i visse sammenhenger kan tolkes intersubjektivt hos kodefortrolige lyttere. Denne tråden tas opp igjen i kapittel 3 om metafor-teori.

The appeal of systematic analysis was that it provided for a positivistic approach to art, for a criticism that could draw on precisely defined, seemingly objective criteria and shun subjective criteria (and would usually not even call itself criticism)(Kerman 1985:73).

Språket er først å fremst av *kommunikativ* art, et viktig aspekt i forskjellen mellom musikk og språk. Musikken mangler nemlig språklige *referanser* og har ikke konstante verdier. Det virker som at Nattiez ikke har tatt dette til betraktning i sin *kalkyle*. Med hans *taksonomiske* lingvistikk antyder han at musikken har et endelig mål i sin eksistens, og ut i fra dette kan man konkludere med at musikk kan sammenlignes med algoritmers faste og utvistbare resultat. Etter mitt syn er det mer dekkende å tale om en *konnotativ* funksjon i musikk, hvor musikk heller oppleves som en konseptuell metafor. Som kodefortrolig lytter kan man oppleve å gjenkjenne, sammenligne, og tolke musikk som et *tegn* til noe som er å finne utenfor dets domene. Denne betraktningen om konseptuell overføring av betydninger er et av avhandlingens viktigste aspekt, og vil bli drøftet i kapittel 3 som omhandler metafor-teori.

For øvrig ble også Nattiez selv oppmerksom på denne problematikken i sin analyse av Debbusys *Syrinx*. Han innrømmet selv at det var umulig å avgjøre på hvilket nivå han kunne *korrekt* klassifisere disse paradigmene med tanke på motivenes enorme variasjonspotensiale (Tarasti 2002:58). Nattiezs metode forutsetter at disse paradigmene skal kunne klassifiseres på lik linje med algoritmer. Med andre ord går modellen ut i fra at musikk har en konstant grammatikk i forhold til de ulike stiler.

Yet neither Ruwet's nor Nattiez's paradigmatic procedure took into account the fact that musical signifiers were also supposed to have another side, that of signifieds. If one considers the minimal semiotic requirement to be that music have at least two levels, those of expression and content (Hjelmslev), signifier and signified (Saussure), that it is something which "stands for something to someone" (Peirce), then musical semiotics necessarily has to pay attention to musical significations as well. (Tarasti 2002:59)

En musikksemiotikk hvor kommunikasjon betraktes som sekundær vekker også reaksjoner blant andre musikksemiotikere på grunnlag av sin forståelse av musikk

mening som intrinsisk. Tarasti på sin side mener man bare kan nærme seg musikk innen en kulturell presupposisjon, noe jeg kommer tilbake til senere i kapittel 2.9 omhandlende Tarastis musikksemiotikk.

Selv om den positivistiske basisen hos Nattiez ikke kan sies å være forenbart med mitt valg av analyseobjekt, kan jeg likevel dra nytte av noen aspekter hos Nattiez. I forhold til Crumbs utenommusikalske oppgitte referanse, tallene 7 og 13, kan man i en partituranalyse klassifisere noen av enhetene. Dette være i form av konstruksjonsprinsipper som for eksempel intervallkonstellasjoner, rytmiske motiver, og så videre, som med sine *verdier* refererer til 7 og 13, og som går igjen. Nettopp dette aspektet ved *Black Angels*, at stykkets *arkitektoniske* prinsipper (7 og 13) lar seg finne i form av verdier i stykket gjør at dette stykket kan bære frukter av Nattiezs betraktninger. Men i en auditiv analyse vil det være svært vanskelig å oppfatte disse enhetene, og ikke minst skille de fra hverandre. Her vil også den direkte referansen til tallsystemet falle bort. I for eksempel stykkets tre *Threnodier* finner man likheter, også auditivt. Med dette kan jeg konkludere med at denne formen for musikksemiotikk langt i fra kan være et adekvat analyseprinsipp i denne sammenhengen, med de mål om *mening* i musikk jeg har satt i denne avhandlingen.

Peirces semiotikk og hans typologi av tegn er sjelden unntak fra den musikksemiotisk disiplin. Tarasti, Hatten, Nattiez, Karbusicky og Lidov er blant noen av navnene som faller inn under *Perceiansk* innlytelse. I neste avsnitt tar jeg for meg Greimas' semiotikk²³. Da den neste musikksemiotiske teoretikeren Tarasti anvender både Peirce og Greimas, ønsker jeg å gjøre rede for hans semiotikk før jeg går videre i musikksemiotikken med Tarasti.

2.8 Greimas

Med Peirce blir det lagt til rette for at musikk kan være et *tegn* med identifiserbart objekt, noe som også kan åpne for diskusjoner rundt *musikksemantikk*. Musikk har

²³ Min viten om Greimas er annenhånds og baserer seg på Monelle (1992), Tarasti (2002), Pankhurst (2004) og Sørsum (2006).

lenge vært utsatt for karakteristiske beskrivelser i form av adjektiv og metaforiske interpretasjoner. Med dette i betraktning blir det også aktuelt å tenke i retning av *narrativ*. Med dette introdusert kan det være aktuelt å vende blikket mot Algirdas Julien Greimas betraktninger, som vies stor plass hos Tarasti (se avsnitt 2.9).

I følge den litauisk – franske lingvisten Greimas er meningsdannelsen avgjørende for språkets funksjon. Greimas mener det er naturlig å bare se på språkets perseptuelle karakter i tillegg til den ekspressive, og ønsket å anvende forskning omkring strukturell lingvistikk (fonologi, syntaks, semantikk) i analyse av tekster, noe Greimas kaller *diskurs*. Pragskolens teleologiske fonologi, Hjeltslevs lingvistiske logikk og den amerikanske empiriske tradisjonens iakttagelser om språket er viktig innflytelse på Greimas. Som nevnt tidligere mente Saussure at uttrykk er *arbitrære*, noe Hjeltslev var delvis enig i, men *innhold* og *form* er i hans øyne ikke *likeverdige*. Innholdet må erkjennes gjennom formen og må forstås ut fra den grunnleggende erkjennelse om at språket først og fremst er et *språkssystem*, og ikke at språket har en teleologisk funksjon (kommunikativt). Hjeltslev kalte dette for *glossematics* for å skille det fra lingvistikk, som han mente hadde studert språk fra feilaktige og irrelevante ståsteder. Greimas mener at en forening av disse retningene kan være løsningen. Med begrepsparet *interosceptive* (system der komponentene refererer til hverandre) og *exterosceptive* (det semiotiske system). Tegn orienterer seg mot *substansielle* kvaliteter slik innholdet orienterer seg teleologisk mot formen og blir med det tilgjengelig for menneskelig persepsjon (Sørum 2006:54). Greimas viktigste innflytelse var likevel Saussures strukturelle lingvistikk, Lévi-Strauss' strukturelle antropologi og den russiske formalisten Vladimir Propp.

Greimas mente det var behov en *...deep-level semantic fields that enable us to read a text or a part thereof as a coherent whole* (Tarasti 12:2002). Greimas kalte dette for *isotoper*. For å innlemme dette i en musikalsk sammenheng består et musikkstykke av korte fraser som kan separeres. Tarasti eksemplifiserer slik bruk av isotoper i musikk på følgende måte:

Consider the coronation scene in Musorgsky's opera *Boris Godunov*. There, two chords are united by the enharmonic reinterpretation of the note G flat as F sharp. Hence, the note has two meanings simultaneously (Tarasti 14:2002).

I neste avsnitt ønsker jeg å kort gi en innføring på tre modeller fra Greimas om den språklige diskurs.

2.8.1 Generative trajektorier og kurser

På 1980-tallet samlet Greimas hans mest sentrale betraktninger i et formalisert teoretisk system kalt *generativ kurs/bane* (*generative course/trajectory*). For denne kursen var særlig Noam Chomskys *generative grammar* til stor innflytelse. Denne modellen beskriver diskursive prosessers nivåer fra dybdestrukturelt nivå til overflatenivå. Med denne modellen får vi igjen Saussures begrepspar innhold/uttrykk (semantisk/syntaktisk), og et begrepspar fra Chomsky immanens/manifestasjon (narrativitet/diskursivitet). Greimas beskriver modellen som; ”*a deep level of virtual meanings present in disjoined or actualised elements on a manifest “semio-narrative level” before the realization of signification on the level of narrative discourse*” (Greimas 1973c: 27-29 gjengitt hos Sørum 2006).

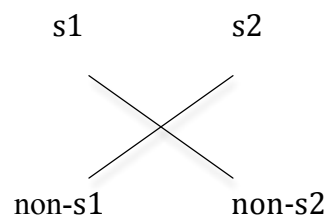
Selv om Greimas generative *bane* er inspirert av Chomskys transformasjonelle grammatikk har den en bredere egenskap. Tarasti har alterert denne modellen for å *akkommodere* den i musikologisk sammenheng. Denne kommer jeg tilbake til i delkapittel 2.9, men ønsker å gi en innføring i Greimas modell først.

	syntactic component		semantic component
Semiotic and narrative structures	deep level	FUNDAMENTAL SYNTAX	FUNDAMENTAL SEMANTICS
	surface levels	SURFACE NARRATIVE SYNTAX	NARRATIVE SEMANTICS
Discursive structures	DISCOURSIVE SYNTAX Discoursivization actorialization temporalization spatialization		DISCOURSIVE SEMANTICS Thematization Figurativization

Figur 1 (Pankhurst (51:2004))

Lik en språklig generativ modell har denne også parallelle syntaktiske og semantiske komponenter. Begge disse komponentene kan artikulere i den *semiotiske kvadrat*: ”syntax is represented by operations (*S1 is negated to become non-S1*) and semantics by relationships (*S1 and non-S2 are in the relation of contradiction*)” (Pankhurst 2004:52). I forhold til semantikk er *dybde strukturelle nivå* forbundet med de konseptuelle kategoriene som bestemmer teksten. Disse kategoriene er ikke på dette nivået i *sammenheng* (*conjuncted*), eller *ikke-i-sammenheng* (*disconjuncted*)²⁴ med et narrativt subjekt. Syntaks på dette samme nivået kan også artikulere på den *semiotiske kvadrat*. Her er det ikke fokus på kategoriene, men heller som syntaktiske operasjoner. Syntaks er både konseptuelt og logisk, og i motsetning til det semantiske er syntaks *temporal* og kalles ”*memorizational*” (Greimas & Courtés 1982:331 gjengitt hos Pankhurst 2004:52). I musikologisk sammenheng får vi for eksempel en slik syntaktisk transformasjon nå det returneres fra modulasjon til tonika i en *typisk* sonatesatsform.

Greimas mener at all tekst er forutbestemt av en *achronic semiotic square* (Tarasti 2002:14). Her tas de minste meningsbærende uttrykk og bestemmer dets logiske språklige kombinasjonsmuligheter. Dette kalles for dobbel artikulering og søker opposisjoner i to uttrykk, eller *semes*. Dette kan være for eksempel kontraster som hvit/sort, dag/natt og så videre.

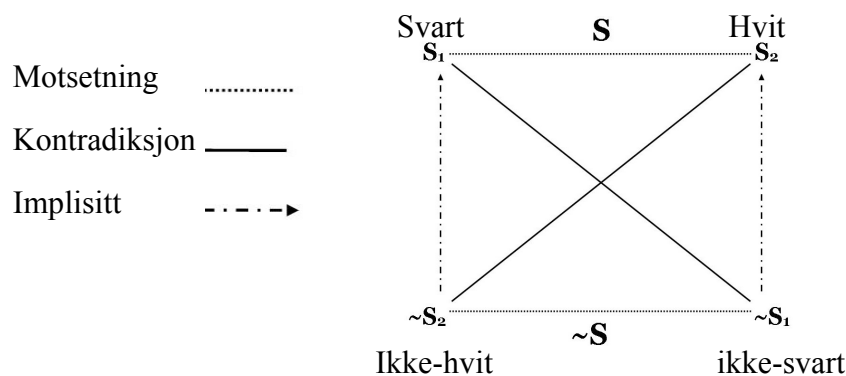


Figur 2 (*Den semiotiske kvadrat*)

To primære uttrykk *s1* og *s2* ”*can be logically negated*”, som igjen produserer to nye uttrykk, eller logiske muligheter (Tarasti 2002:14). Hvis man tenker seg ordet farge, hvor *svart* (*s1*) og *hvit* (*s2*) er motsetninger til hverandre. *Svart* (*s1*) er fraværende egenskap til fargerefleksjon, mens *hvit* (*s2*) reflekterer alle farger. *Svart* (*s1*) og *ikke-svart* (*non-s2*) er i kontradiksjon til hverandre. *Hvit* (*s2*) forutsetter (implisitt) *ikke-*

²⁴ Oversatt fra engelske *conjunction* og *disjunction* i mangel av bedre oversettelse.

svart (non-s2). Slik kan man logisk komme frem til uttrykkets syntaktiske og semantiske funksjon. Hos en *semiotisk kvadrat* vil dette bli seende slik ut:



Figur 3

Narrativ syntaks er på overflatenivå, og finner sted hos aktantmodellen. Som nevnt tidligere er Vladimir Propps en viktig innflytelse på Greimas. Fra Propp betraktninger videreutviklet Greimas aktantmodellen. Propp mente at eventyrene besto av begrensede elementer han definerer som *roller* og *funksjoner*. I disse rollene, som vanligvis finner sted i en slik fortelling er i hovedsak: *skurk*, *hjelper*, *helt* og *falsk helt*, mens en funksjon er en *handling* (*act*) med betydning for fortellingens utvikling.

Hos Greimas er ikke alle funksjoner nødvendigvis *operative*, men heller sett på som *potensielle* (kalt *modalities* hos Greimas) i stedet for *aktuelle* (Monelle 1992:248). Fortellingene Propps modell er basert på begynner med at en er i *sammenheng*, eller *ikke-i-sammenheng* med et objekt (som regel er det sistnevnte)

Sender	-----	Objekt	----->	Mottaker
Hjelper	----->	Subjekt	<-----	Motstander

Figur 4

Greimas utvidet Propps modell til å kunne benyttes i alle såkalte *lukkede tekster*, som følger en *narrativ syntaks*; ikke tekster som kan tolkes flertydig.

I forbindelse med *Black Angels* som er basert på et *program* kan man kanskje tenke seg at en slik modell kan passe inn (7 versus 13). Programmet forutsetter en hendelsesrekkefølge, og man kan tenke seg at den inneholder *helt* på søken etter sitt *objekt* (satt på spissen).

Hos Greimas mener jeg å kunne trekke paralleller til Schenkers generative prosess i *Auskomponierung*, som også *forbinder* ulike komponenter fra *simpel* til *kompleks*. Da denne sammenligningen dessverre ikke får plass i denne disserasjonen, får den stå som en observasjon for videre interesse.

Som vi ser ovenfor, søker Greimas å forstå meningsdannelse gjennom to komplementære og *inter-relaterende* aspekter. Den ene angår det narrative hvor tekst reduseres til en serie representative narrative sekvenser, og den andre i et kognitivt aspekt, omhandlende interpretasjonsprosessen med tanke på *akroniske* elementære strukturer i en betydningsprodusering.

Neste delkapittel omhandler Tarastis musikksemiotikk. Med dette kan vi se Greimas innflytelse på Tarastis teorier, særlig det diskursive syntaktiske nivå, hvor Greimas opererer med begrepene *spatial*, *temporal* og *aktoral*. Disse termene blir videre behandlet i neste delkapittel.

2.9 Tarastis musikksemiotikk.

Hos Eero Tarasti får man et inntrykk av at musikksemiotikk har en kapasitet til å inkludere et mangfold av analytiske *verktøy*. Tarasti definerer musikk som *tegn* og *kommunikasjon* (Tarasti 2002:v). Hovedanliggende for Tarasti er noe han kaller for *musical signification*, og har utgangspunkt hos Saussures *signifiant* og *signifie*. Etter mitt syn innebærer dette at Tarasti ser på musikk som noe *meningsbærende*, et syn som også står sentralt i denne avhandlingen.

Sentralt hos Tarasti står som sagt Greimas' og Peirces semiotikk. Tarasti bruker ikke tid på å verken rettferdiggjøre Greimas' *dikotomi* eller Peirces *trikotomi*, men heller å forene disse. Tarasti betrakter *tegn* i form av; *pre-tegn*, *act-tegn* og *post-tegn*:

...a semiotic act occurs as the production of an act sign by means of the help of a pre-sign or enunciant/utterant; or the act takes place as the interpretation of the act sign by means of the postsign or interpretant (Tarasti 2000: 32).

For noen kan dette minne om Nattiez' *poietiske, nøytrale og estetiske nivå*, noe som er svært misvisende. Tarasti betegner sin modell følgende; "*the sign itself proves to be a rather ephemeral entity lying between these two "transcendences" (om pre- og post-signs)*" (Tarasti 2000:32)". Med dette mener Tarasti at *pre-tegn* og *post-tegn* ikke kan relateres til et *stabilt og nøytralt nivå*.

Peirces og Greimas' får sitt innpass i Tarastis *eksistensielle* semiotikk, hvis episteme er; "*the world in which our "semiotic subject" lives, acts and reacts*" (Tarasti 2000:18). Sistnevnte er nok kanskje mest innflytelsesrik. Når det er sagt ønsker jeg også å påpeke at Tarasti selv gjør oss oppmerksom på at han ikke ønsker å bli forbundet for mye med Greimas generative *bane* (trajectory): *I shall use Greimas's modell only as a starting point and source of inspiration, and shall quite freely outline my own model of generation of musical meaning* (Tarasti 1994:47). Tarasti poengterer Greimas epistemologiske kontradiksjon:

The idea of a surface that is gradually generated from deep structure is based on hierarchies, and thus on something static and architectonic, which stops musical movements. This has as its consequence the static, atemporal character and artificiality of generative analyses. They are mechanistic elucidations of musical grammars using hierarchical axiomatic rules. At the same time, the idea of a generative course contains the thought of a process, in which the immanent is in the end made manifest. The generative course thus refers to a basic semiotic force of the whole universe: the movement from content to expression. Greimas's generative course and other such models can clarify the "organic" course of process of meaning. At the same time they contain an inorganic and architectonic aspect, which is a strange principle when applied to phenomenal musical experience (Tarasti 2002:101).

Med hans eksistensielle semiotikk betegnes ikke musikk som objekt, men heller som *situasjon*. Dette gjør Tarastis generative modell mer tilpasset musikk. I og med at opplevelsen av musikk betinges av et mangfold av elementer, indikeres det at musikk ikke er en lineær syntagmatisk kjede. Tarasti mener at alle disse *kvaliteter* rundt

situasjonen det lyttes i resulterer i selve klangen. Med dette står Tarasti i sterk opposisjon til Nattiez positivistiske semiotikk. Tarasti mener *tegn* oppleves unikt, og selve tegnets kvaliteter er individuelle. Men Tarasti selv anerkjenner *risiko* med en slik semiotikk:

Does the consideration of the situation of sign lead to positive analytic results? Or does it take us to what perhaps deserves no study at all, or in Eco's words, only to what a certain *sign* has meant to some subject? Despite this danger, it seems to me that only by using the notion of *situation* can we analyze musical in all its complexity and uniqueness (Tarasti 2002:71).

Dette er også en aktuell problemstilling for neste kapittel angående kognitiv metafor teori. Metaforer i forbindelse med musikk analyse forkastes hos noen nettopp på grunn av faren med en ren subjektiv opplevelse av musikk. Dette drøftes videre i neste kapittel. Etter mitt syn blir begge disse retningen fruktbare for hverandre, og kan forbindes. Det er som Tarasti påpeker, en fare i det, men likt som ham mener jeg opplevelsen og konseptualiseringsprosessen av musikk som *tegn* ikke bare gagnar meg selv. Dette mener jeg kan argumenteres med at lytters *koddefortrolighet*, stammer fra kulturell og sosial erfaringer. Dette drøftes videre i avsnitt 3.5.1 og 3.5.2, hvor jeg ønsker å se på konvensjonens rolle i tolkning av metaforer både i form av språklige (metafor) og musikalske konvensjoner.

Eksistensiell semiotikk fokuserer på å søke etter hvordan man i ulike situasjoner transenderer sitt ”*in-der-Welt-sein*”, en term lånt fra Heidegger.²⁵ Med dette blir det tydelig at subjektet relateres til objektet, eller *verden*, gjennom sin gitte situasjon. En rekke ulike faktorer må tas til betraktning i en hver *opplevelse* av noe. Tarasti mener videre at det er tre aspekter av *situasjon*:

- Selve verden (*Dasein*²⁶)
- Organisk prosess
- Bevissthet

²⁵ In-der-Welt-sein brukes hos Heidegger som tilfeller når subjektet relateres til verden gjennom sin gitte situasjon.

²⁶ Term fra Heideggers *Being and Time* (1927).

Disse tre aspektene påvirker hverandre gjensidig, dog ikke i kausal relasjon til hverandre, men heller et mikrodialektisk *kontinuum* (Tarasti 2002:72). Til forskjell fra *klassisk* semiotikk mener Tarasti at en ikke bare skal undersøke; *all the manifestations of its "facticity", that is, the "objects" and "texts" offered by a culture* (ibid.:72). Ikke alt skal eller bør forventes.

Tarastis betraktninger kan sammenlignes med Peirces *tegntrikotomi*:

If *representamen* refers to organic process, to something physical, the *object*, in turn, to facticity, to that sign content which stems from outside, from "reality", then the *interpretant* would imply the consciousness, as a concept which in our minds unites sign with object (Ibid.:73)

Foreløpig har jeg kort beskrevet viktige aspekter ved en eksistensiell semiotikk, og med Tarastis begrep *situasjon* beskrives vår erkjennelse av et gitt objekt. I det kommende ønsker jeg å se nærmere på dens funksjon i musikkens sammenheng.

2.9.1 Situasjon som *kommunikasjon* og *mening*

Det første ønsker jeg å se på Tarastis *situasjon* som *kommunikasjon* og *mening*²⁷. Først påpeker Tarasti at en generell kommunikasjonsmodell anvendes, hvor et innhold blir formidlet av sender til mottaker. I musikkens tilfelle går innholdet fra en komponist til lytter via et media (radio, orkester, utøver, og så videre). Tarasti argumenterer for at denne modellen bør erstattes av en modell som også betrakter musikk som narrativ handling. Tarasti argumenterer med at en slik modell vil ha bedre forutsetninger for å betrakte *reisen* et innholdsresonnement har. Hvor fysisk/underforstått²⁸ komponist *møter* fysisk/underforstått lytter. Med dette kan modellen ha forutsetning for å oppleve musikk i ulik kontekst. Hva vet lytter om komponisten og elementer rundt hans verk, og hva vet komponisten om lytters kodefortrolighet?

For å vende blikket mot neste kapitels tema, metafor-teori, åpner denne teorien for et

²⁷ Her bruker jeg begrepet *mening* som oversatt fra det engelske *signification*.

²⁸ Underforstått er direkte oversatt fra engelsk *implied*. I denne sammenhengen menes det at rolle som komponist/lytter er underforstått.

fruktbart samspill med metafor-teorien. Dette forholdet mellom komponist og lytter, underforstått eller ikke, er med på å bestemme i hvilken grad *musikalsk metafor tolkes* av lytter, og hvilken grad en komponist har lagt de til rette for publikum. Med dette tar Tarasti til etterretning ulike nivå i forhold til det å *dekodde korrekt*. Distinksjonen mellom *fysisk* og *underforstått* rolle er etter min mening overhode ikke undervurdert hos Tarasti. Med tanke på nettopp dette anser Tarasti også kulturelle faktorer som viktige: "*An implicit starting point for the study of all cultural phenomena is the fact that we live quite literally surrounded by various signs and significations*" (Tarasti 1994:3). Disse *sings* og *significations* som her beskrives som en stor del av vår hverdag er et viktig aspekt for denne avhandlingen. Dette er et synspunkt Tarasti også senere understreker med at: "*real existential situation in which flesh-and-blood composer, performers and listeners live in the social-cultural context of their time*" (Tarasti 2002:87) Etter mitt syn blir vi, bevisst eller ubevisst, kjent med mange kulturelle koder. I forbindelse med musikk og *mening* vil denne typen kjennskap til kulturelle koder hjelpe lyttere med å *forstå* musikkens koder, også i forbindelse med avhandlingens analyseobjekt. Slike *tegn* er med å opprettholder musikalske *konvensjoner*, noe, som sagt, Crumb spiller på i *Black Angels*. Stykket refererer for eksempel til satsteknikk, instrumentale effekter og så videre, som skal trigge lytter i retning av forståelse av et meningsinnhold, fordi vi har kjennskap til disse *konvensjonene*. En lytter kan kjenne igjen denne typen *tegn*, og i den forbindelse overføre dette til *meningsinnhold*. Mer om konseptualisering av musikk som tegn og med meningsinnhold kommer jeg tilbake til i kapittel 3 om kognitiv metafor-teori.

Med *mening*, eller *signification*, refereres det til *tegn* i musikalsk struktur, noe som skjer på dybdenivå, og med *musical communication* refereres det til det på overflatenivå.

(Tarastis) generative teori går fra det strukturelle nivå, hvor man kan finne allmenne dybdestrukturer felles for alle kunstarter, til det musikalske overflatenivå, der han først og fremst ser musikken som noe som transformer energi i en narrativ diskurs (Sørum 2008:58).

Gjennom en analyse av disse strukturene avdekkes musikkens meningsbærende funksjon. Med andre ord vil man ikke kunne utføre en analyse uten språkets

deskripsjoner av narrativ struktur. Med dette kan man også her se en fruktbar koherens med metafor-teori i kapittel 3.

Consequently, in music, as well as verbal texts, there exist many embedded levels of narration, i.e., chains of composer-narrator/listener-audience or agent/patient. When speaking about situations, one has to remember to separate them carefully from each other (Tarasti 2002:74).

2.9.2 Situasjon som *act* og *event*²⁹

Siden Peirce opererer med en pragmatisk tilnærming til tilværelsens vesen, finner Tarasti det rimelig å operere med begrepet "situasjon", for å beskrive den tilstand som konstituerer vår erkjennelse av et gitt objekt. En situasjon kan bedømmes analogt med et gitt rom, der en gitt aktør opererer, da dette er direkte konstituerende for situasjonens vesen, således kan ingen situasjon oppstå uten en aktør (Sørum 2006:69).

Med begrepene *act* og *event* beskrives en aktiv og passiv faktor i en situasjon. Dette samsvarer med Peirce pragmatisk tilnærming til virkeligheten. *Act* er selve handlingen, mens *event* er hendelsen, at *situasjonen* faktisk finner sted. Tarasti mener at en *event* alltid er fluktig, eller i forandring, og er noe som har hendt. For å anvende avhandlingens analyseobjekt, *Black Angels*, vil dette beskrive utviklingen i stykket i form av, for eksempel, pause mellom satser, fra *kaotiske* musikalske episoder til *rolige* og så videre (se partitureksempel 1 s:32). En *act* på den andre siden kan ikke identifiseres som en forandring (Tarasti 2002:77). Et eksempel på *handling* kan være selve fremføringen av *Black Angels*. En *act* forutsetter at det er en *acting agent* (Tarasti 2002:77).

Utgangspunktet for denne teorien er den finsksvenske filosofen Georg Henrik von Wright som formelen pTq , som beskriver overgangen, eller potensielle *forandringer*, fra situasjon p til situasjon q . Tarasti presenterer fire typer av elementære forandringer (pTq , $pT-q$, $-pTq$ og $-pT-q$). Denne syntagmatiske kjeden kan uante muligheter, både i forhold til individuell og generell *act/event*.

²⁹ I dette avsnittet brukes oversettelsen *handling* og *hendelse* for *act* og *event* noen steder.

How we conceive the range of possibilities is a consequence of what we observe on the reality... one could argue that not all new possibilities within a given style have ever occurred in reality, although they can well be imagined. Still, *situation* includes everything that might have happened as well as the remembrance of those choices, acts and events that were actually fulfilled at one time (Ibid.:79).

Formelen kan for eksempel symbolisere et musikalsk motiv (p) og overgangen (T) til et nytt motiv (q).

2.9.3 Subjekt og objekt

Tidligere var jeg inne på orienteringen mellom subjektet og objektet i forbindelse med aktantmodellen. Tarasti argumenterer for at det er mulig å finne dette i musikken. Dette vil si at musikk er både subjektivt og objektivt. For at musikk skal være objektivt må det ligge konkrete elementer som gjengis *ikonisk* i musikken. Dette kan for eksempel være Xenakis musikk basert på arkitektoniske strukturer. I forhold til subjektet legger Tarasti til rette tre syntaktiske diskursive strukturer; *spatialt*, *aktoral* og *temporal*. *Spatialt* oppstår "om vi henleder oppmerksomheten mot det stedet der det musikalske subjektet oppstår" (Sørum 2006:71 *Aktoral* subjekt oppstår i form av at musikken *legemliggjøres* konseptuelt (metaforisk eller musikalsk gestaltning). *Temporal* får man dersom "en musikalsk tekst... utvikle(r) og transformere(r) seg over tid" (Ibid.:71).

A crucial methodological question that must be answered during this phase is: Where are the musical subjects? Are they in the music, the musical enunciate itself? If so, where exactly? Is the musical subject revealed, say, when the actorial category is most prominent? When the composer employs the actorial category in order to make a melody or theme emerge? Or can spatial manipulation such as placement of musical material in a certain register, produce a musical subject? Or can some passage emerge temporally as so cogent and significant that we experience the presence of a musical subject? Or does the musical subject manifest as the general character of the whole composition, as a 'semantic gesture' as Russian Formalists and Prague Structuralists suggested? If so we would not be able to locate the musical subject at any particular place in a musical text. In this case the musical subject does not 'live' at any exact 'address' but is omnipresent in a musical text, just as everyone feels the

presence of Tartuffe in the first two acts of Moliere's play, though the character has not yet made his entrance (Tarasti 1994:108)

2.10 Fra semiotikk til kognitiv metafor-teori (pTq)

I dette kapitlet har jeg kunnet beskrive ulike retninger innen semiotikk og musikksemiotikk. På grunn av plassmangel har jeg ikke kunnet gå dypere inn i semiotikkens verden, men kunnet gi en innføring i vesentlige aspekter som vil gagne neste kapittel og musikkanalysen i del II.

To put it more provocatively, music analysis cannot even properly begin without the notion of musical *meaning*, which itself stretches beyond the capabilities of language and its associated descriptive and narrative structures (Monelle 2000:10-11).

Satt på spissen vil man ikke kunne utføre en musikkanalyse uten en fornemmelse av musikalsk *mening*, basert på språklige assosiasjoner og bygget opp av narrative strukturer.

Etter mitt syn vil Tarastis eksistensielle semiotikk være mest fruktbar i forbindelse med kognitiv metafor-teori. Dette bekreftes i det kommende kapitlet. Men med Nattiez har jeg kunnet argumentere for flere massive svakheter ved hans betraktninger. Hans positivistiske forutsetninger er i strid med mine egne overbevisninger på grunnlag av at musikk i forbindelse med et meningsinnhold ikke er av objektivistisk art. Jeg har valgt å forkaste Nattiezs positivistiske idealer i forbindelse med tolkning av et *utenom-musikalsk* meningsinnhold, og begrense hans semiotikk til en mer deskriptiv lesning av det *konstante*, nemlig partituret. Likevel har kjennskapen til både Nattiez og Tarasti gitt meg en bedre, og bredere, oversikt over hva som befinner seg i det semiotiske *landskapet*. Epistemologisk kan man se koherens mellom Tarastis eksistensiell semiotikk og kognitiv metafor-teori. Begge disse aspektene forutsetter noe *iboende* og har en fenomenologisk tilnærming til virkeligheten.

For å kunne beskrive musikk er det vanskelig, om ikke umulig, å unngå metaforer og ekstramusikalske uttrykk. Etter mitt syn finnes det ikke et *nøytralt* eller en ren

musikalsk beskrivelse av musikk. Nå skal vi se hvorfor metaforer kan være en viktig faktor i en *meningsdannelsesprosess* i tolkning av musikk.

3. METAFORTEORI I MUSIKK

Are (...) metaphores mere figments of our imaginations, or do they really bring us closer to music itself?

Spitzer 2004:1

Metafor er noe som er ekstraordinært i vår språkforståelse. I en tradisjonell oppfatning av ordet blir metafor brukt innenfor språklige disipliner, eller språk alene, i stedet for en tankemekanisme. I senere tid har tanker om metafor som en *konseptuell* tankemekanisme gjort seg gjeldende. Med dette har det vist seg at vårt konseptuelle system er en stor del av hvordan vi oppfatter vår hverdagslige forståelse av virkeligheten. Vårt konseptuelle system kan dreie seg om språk, erfaringer, måter vi gjør noe på, og så videre. I senere tid har det blitt gjort kjent at metafor er en stor del av vårt konseptuelle system, og ikke bare som en del av språklig praksis.

Før jeg går videre inn i metaforens verden, ønsker jeg å se på et liten språklig vorspiel til metaforen. Deretter vil jeg se på to preeksisterende retninger innenfor metaforteorien, noen som fører meg videre til kritikk av disse og behovet for en oppdatert metaforteorien. Delkapittel 3.4 er en innføring i kognitiv metaforteorien. Dessverre får jeg ikke muligheten til å utdype alle aspektene ved den like utfyllende, men jeg vil etter beste evne forsøke å gi en forståelse på de momenter ved den som synes viktigst i relevans med denne avhandlingen. Neste ledd i dette kapittelet blir å *adoptere* den kognitive metaforteorien i et musikkvitenskaplig domene. Kan aspekter ved en metaforteorien fra en lingvistisk fagdisiplin kunne forholde seg til musikkanalyse? Dette spørsmålet håper jeg å kunne gi svar på.

3.1 Språklig etymologi

Språket har utviklet seg ved metaforiske uttrykk. Ords assosiative kraft og konseptuelle forbindelser har skap mening i mange ord. Etymologi har et mangfold av nye begreper oppstått gjennom projisering av gamle begreper. Kontinuerlig har det

vært behov for å skape nye begreper. Begrepet mus er projisert på et lite pc-tilbehør. ”Fargen svart i russisk er projisert på blåbær, blekk, å sverte og å baktale, og videre på blekk-sjel for byråkrat” (Ingebrethsen 2008:222). Slike språklige uttrykk er oppstått i konvensjoner og bygget opp fra *konseptuelle bilder* overført fra sitt bruksområde til et annet (*metaforer*). Musikk har ikke gjort denne utviklingen med å etablere slike faste uttrykk på denne måten. Språk er mentale bilder realisert i et relativt konstant lyduttrykk³⁰. Grunnen til at jeg ønsker å ta dette lille språklige fenomenet inn i avhandlingen er for å gi et lite bilde på konseptuelle prosesser i det å overføre noe fra et konseptuelt domene til et annet.

I det neste delkapittelet ønsker jeg å starte med å se på to hovedteorier fra tradisjonell metafor-teori, som kan sees på som viktige for den kognitive metafor-teoriens opphav. Grunnen for at jeg akter å gjøre så er for å få en bedre innsikt til Lakoff og Johnsons behov for en ny metafor-teori. Disse to hovedteoriene er analogi- eller sammenligningsteorien og interaksjonsteorien.

3.2 To hovedretninger

Selve idéen om metafor kan spores tilbake til Aristoteles og hans verk *Poetics* fra ca 330 f.Kr. Sammenligningsteorien kommer fra Aristoteles betraktninger om det å overføre betydning. Han definerte metafor som “...*the application of a strange term either transferred from the genus and applied to the species or from the species and applied to the genus, or from one species to another or else by analogy*” (1984:2332)³¹.

Her ser vi fire måter å overføre betydninger på, eller fire typer metaforer. Aristoteles anerkjente at vi bruker metaforer intuitivt i vår dagligtale. Han så på metaforen som en hoved*trope* i retorikken³². For å kunne beherske metaforer som et retorisk *verktøy*, mente Aristoteles at det kreves trening:

³⁰ Med begrepet relativt tar jeg høyde for dialekt som ikke nødvendigvis har nøyaktig lik lyduttrykk.

³¹ Her ser vi at denne firedelingen også inkluderer metonymier.

³² *Trope* er en måte å si ting på som bryter med vanlig uttrykksmåte for å overføre betydning fra et direkte til et mer indirekte språk.

(Det er)...avgjørende, at metaforen så at sige stiller os tingen for øjne. Tilhørerne skal nemlig se tingene som noget der foregår nu snarere end som noget, der ventes at ske. Derfor er det disse tre ting, vi bør satse på: metaforer, antiteser og udtrykkets livagtighed. (Aristoteles 1996:223)

En metafor skal være en *ornamentering* av språket, til tilhørernes behag og språkforståelse, men det er viktig at stilen skal være tydelig. Klassisk retorikk mener at metafor er et virkemiddel som tilhører språket og at det gis bokstavelig betydning, hvilket er to punkter som den kognitive metafor-teorien kritiserer, noe jeg kommer tilbake til senere i kapittelet.

Den andre hovedretningen som hadde innflytelse på den kognitive metafor-teori, er Max Blacks *interaksjonsteori*. Denne teorien introduserte han i *More about metaphor*, hvor han skiller mellom sterke og svake metaforer:

Sterke metaforer har en innebygd spenning i seg, de krever at tilhører/leser samarbeider for å oppfatte hva som ligger bak de ordene som brukes. Sterke metaforer er slik potensielt kreative, generative, ved at de kan fungere som kognitive instrumenter som kan gi oss, brukerne, nye syn på aspekter av virkeligheten (Ingebrethsen 2008:224)³³.

Black påpeker at ikke bare overføres betydningen fra *bildeleddet* (metaforen) til det andre *saksleddet*, men også vice versa. De påvirker hverandre og oppretter likhet mellom det bokstavelige og det metaforiske.

3.3 Innføring i kognitiv metafor-teori

Den kognitive metafor-teorien er utviklet innenfor kognitiv lingvistikk-teori, og ble først presentert av lingvisten George Lakoff og filosofen Mark Johnson i boken *Metaphors we live by* (1980). Begrepet metafor vil i denne avhandlingen bli brukt i forbindelse med nettopp Lakoff og Johnsons kognitive metafor-teori (konseptuell

³³ Min viten om Max Black er annenhånds og hentet fra Robert S. Hattens essay: "Metaphor in music", fra samlingen *Musical Signification – Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music* (1995). Ingebrethsens doktorgradsavhandling "kognitiv metafor-teori i tegning" fra 2008.

metaforteori). De mener kognitiv vitenskap bør være base i alle filosofiske teorier, og da erstatte den transcendentale tenkningen i filosofi³⁴.

Hovedpoenget i Lakoff og Johnsons kognitive metaforteori er at de ikke betrakter metaforen bare som et språklig fenomen, men heller som en mental (konseptuell) tankemekanisme. Det er her snakk om måten vi konseptualiserer et mentalt domene over til et annet. Lakoff definerer metafor som ”a cross-domain mapping in the conceptual system” (Lakoff 1993:203)³⁵.

Nettopp dette aspektet ved teorien er årsaken til at den, etter mitt syn, kan valideres i en musikkanalyse. Den informasjonen musikk gir er overførbart til et språklig domene, som gjør oss i stand til å uttrykke språklig hva vi mener om musikken, og hvordan vi opplever den. Diskusjonen vil på bakgrunn av dette være om den kan brukes i en vitenskapelig sammenheng, og ikke forkastes som en ren subjektiv og individuell *mening*. Denne tråden tar jeg opp igjen i delkapittel 3.5.

I det foregående har jeg kunnet kort gitt en innføring i den kognitive metaforteorien, og vil i det følgende behandle dette dypere, for å kunne gi et bedre grunnlag i et forsøke på å validere teorien til bruk i musikkanalysen. Men først ønsker jeg å se på Lakoff og Johnsons kritikk på andre metaforteorier, for kunne gjøre rede for hvorfor det er behov for å snakke om en *kognitiv* metaforteori i denne avhandlingen.

3.3.1 Lakoff og Johnsons kritikk av andre metaforteorier

Ikke bare skiller den kognitive metaforteorien seg med tradisjonelle metaforteorier på det konseptuelle aspektet, men også på flere punkter. De stiller seg kritisk til den snevre forståelsen med å anse en metafor som et av språkets ornamenter for å

³⁴ Jeg ønsker ikke å utdype mer om dette i avhandlingen, men henviser heller til Lakoff og Johnsons bok *Philosophy in the Flesh* (New York ,1999), for videre utdypning på akkurat dette.

³⁵ Termen ”mapping” er frekvent brukt hos Lakoff, og er et ord som kan være vanskelig å oversette. Ordet omfatter det å overføre, forene, *kartlegge* informasjon fra et domene til et annet, i noen oversettelser brukes ordet *avbildning*, et begrep jeg synes kan være vanskelig å anvende, da det ikke i bokstavelig indikerer det å sette inn informasjonen i et større system. Jeg ønsker å bruke ordet *kategorisere*, om det å ”mappe” og forstås som en *kryss-kategorisering* av kvaliteter, elementer, og så videre.

beskrive *lignende* ting. I tradisjonell metafor-teori var metaforens brukssted språket hvor nye eller poetiske metaforer var sentrale. Med dette ønsket Lakoff og Johnson å utføre empirisk forskning på for å kunne definere metaforbegrpet på nytt.

Lakoff og Johnson skiller mellom objektivisme og konstruktivisme og står selv i sterk opposisjon til objektivismen. En tanker i *objektivistisk* rasjonalitet er:

1. bokstavelig
2. logisk
3. bevisst
4. transcendent (ikke kroppslig basert)
5. følelsesløs (atskilt fra emosjonell tilstand)

(Lakoff & Johnson 1999:513)

Ingen av disse fem punktene er forenelige med en kognitiv metafor-teori, eller kognitiv vitenskap generelt, som heller kan sies å tilslutte seg et konstruktivistisk syn. I konstruktivismen fornektes det at noen kan ha en sann epistemologisk tilgang til virkeligheten, da kunnskap om virkeligheten kommer fra persepsjon, språk eller minne, i et symbiotisk forhold, og at *kunnskap* kommer gjennom *samhandling*. Med Lakoff og Johnsons kognitive aspekt betraktes den *iboende* kognitive underbevisstheden, noe som er forenelig med konstruktivismens syn på at kognisjon er resultatet av mental konstruksjon. Objektivismens positivistiske epistemologi blir fornektet hos Lakoff og Johnson, og de krever en revurdering av hva som kan aksepteres som viten om verden. Lakoff og Johnsons epistemiske ståsted kan med dette defineres som at; dannelsen av virkeligheten er gjort gjennom *legemliggjort realisme*.

Kunnskap om virkeligheten om den kommer fra persepsjon, språk eller minne, nødvendiggjør å gå bortenfor den gitte informasjon. Kunnskap fremkommer gjennom interaksjon med ny informasjon i en gitt kontekst (Ingebrethsen 2008:227).

Lakoff og Johnson krever at det som betraktes som *fast kunnskap* om verden må revurderes. Et språks konstante begreper og bokstavelig tale må revurderes.

Sammenligningsteoriens antakelser om metaforens tilhørighet som rent språklig fenomen må revurderes. De følger Max Blacks forskning, men går enda lengre med å analysere ”*hvordan metafor opererer på et erfaringsnivå hvor struktur dannes og kan reorganiseres*” (Ibid.:228).

Før jeg går videre til kognitiv metaforteori ønsker jeg å inkludere metonymi, og drøfte ulikeheter mellom metafor og metonymi. Dette er for å vise hvorfor jeg har lagt en større vekt på metaforens rolle og ikke metonymien.

3.3.2 Metonymien og Metaforen

Metonymi er naturlig konseptuell kognitiv mekanisme, og fungerer i prinsippet med å overføre fra et konseptuelt domene til et annet. Men den skiller seg ut på vesentlige områder.

I motsetning til metafor hvor to begreper i to forskjellige domener føres sammen, skjer en metonymisk utskiftning mellom en middel-enhet og en målenhet innen samme konseptuelle domene, eller idealiserte konseptuelle modell (”idealized cognitive model”, ICM). En ICM er en strukturert konseptuell representasjon av et domene ved elementer i dette domenet. Metonymiske relasjoner forekommer i to hovedtyper, det er mellom del og helhet samt mellom enheter som har en nærhet til hverandre. Kontiguitet, eller nærhet, karakteriserer metonymi, mens likhet karakteriserer metafor. Metonymier brukes til å dirigere oppmerksomhet til noe, skape referanse, mens metafor har sin hovedfunksjon i å forstå en ting gjennom en annen. Svært ofte vever disse to tropene seg inn i hverandre, både i lingvistiske uttrykk og ikke minst i visuelle (Ibid.:334).

Under arbeidet med denne avhandlingen merket jeg flere steder at jeg stusset litt over hvorfor man kunne kalle det metafor og ikke metonymi. Uten å dessverre kunne forvalte mye plass til dette i denne avhandlingen vil jeg kort poengtere at metonymi i alle hovedsak kan sees på et *referansepunkt*fenomen. Med dette mener jeg at metonymi er med på å *åpne*, eller gi *tilgang* til det aktuelle domenet. Ingebrethsen beskriver metonymi som:

Metonymi er fremherskende fordi vår referansepunkt-evne er fundamental og allestedsnærværende, og den forekommer for det første fordi den tjener en nyttig

kognitiv og kommunikativ funksjon (Ibid.:338).

Hun fortsetter med å beskrive metonymiens rolle:

Metonymi tillater en effektiv forsoning mellom to faktorer i konflikt: Behovet for å være presis, i.e. å være sikker på at adressatens oppmerksomhet blir ledet til det intenderte målet, og vår naturlige tilbøyelighet til å tenke og snakke eksplisitt om de enhetene som har den største kognitive fremtredelse for oss. I kraft av vår referansepunkt-evne lar et velvalgt metonymisk uttrykk oss nevne en enhet som er fremtredende og lett kodet, og lar det derved vekke – i alt vesentlig automatisk – et mål som er enten av mindre interesse eller vanskeligere å benevne (ibid.:338)

Med dette ønsker jeg å påpeke at metonymien, som en mental mekanisme, er nært beslektet, selv om de på visse områder har ulike funksjoner. På grunn av manglende plass i avhandlingen ønsker jeg ikke å gå dypere inn i metonymien, men ønsker å påpeke dens nærvær i metaforen og ikke minst i denne avhandlingen.

I det følgende ønsker jeg nå å ta opp tråden i Lakoff og Johnsons metafor-teori, og fordype noe grundigere inn i den kognitive metafor-teorien.

3.4 Kognitiv metafor-teori

Lakoff og Johnson skiller mellom metaforiske og bokstavelige begreper. I språklige begreper finner man mer et *hverdagslig* bruk, mens i abstrakte begreper finner man konkrete begreper gjennom kroppslig iboende erfaring i tid og rom. Men hva er metaforisk og ikke-metaforisk? Konsepter som ikke kan forsås via konseptuelle metaforer kan kalles for *bokstavelig* (Lakoff 1993:205). Disse begrepene er fra hverdagslivets kropps- og tingverden, som for eksempel båt, bord, å hoppe, og så videre. Begrepet *i* i romslig betydning er *bildeskjematiske* mentale begreper. Mens *i* brukt i en abstrakt form som *i barndommen*, gis en sekundær betydning, ” *med en semantisk opprinnelse i konkret fysisk, romlig betydning*” (Ingebrethsen 2008:230). Johnson beskriver *bildeskjema* (*image schemas*) som ”*recurring structures of, or in, our perceptual interactions, bodily experiences, and cognitive operations* (Johnson 1987:79). Johnson og Lakoff påpeker senere at disse bildeskjemaens *illustrasjon* ikke

må forveksles med tingen i seg selv, da bildeskjema ikke er preposisjon eller et rikt bilde i seg selv, men heller kan ansees som et *skjelett* som hører til underbevisstheten (Lakoff & Johnson 1999). Kort sagt forbindes bokstavelige begrep med konkrete fysiske erfaringer, mens abstrakte begreps forbindes med følelsesliv, og kan kalles metaforisk. Innenfor kognitiv semantikk forstås begreper som radiale:

...med et sentralt innhold og forskjellige aspekter som slett ikke er klart avgrenset. Den konteksten et begrep brukes innen i et gitt utsagn, vil gjøre sitt til hvilke aspekter som aktiveres og bidra til en avgrensning. Ethvert abstrakt begrep har et tilliggende forråd av metaforer for å aktivere forskjellige aspekter, og den *flytende konsistensen* innen begrepet tillater også veksling mellom metaforer (Ingebrethsen 2008:231).

Metaforteorien i musikkens domene vil, etter mitt skjønn, gjøre seg svært aktuell når det kommer til det å overføre metaforteori til andre disipliner, som for eksempel musikk. Vår emosjonelle påvirkning av for eksempel musikk kan kalles metafor, fordi vi opplever en imaginær bildedannelse som resultat av en overførende tankemekanisme fra et domene til et annet.

Iboende menneskelig tenkning skjer det kontinuerlig kategorisering av ord, erfaring, betegnelser og så videre.

Mennesker har svære automatiserte repertoarer som vi skiller det ene fra det andre med. Vi tenker ikke på dem, men med dem, våre innsosialiserte ord, betegnelser, begreper og stereotypier. En type begreper opererer i stor skala i vår tenkning: grunnnivå-kategorier (basic-level categories). Det er kategorier som *bil* og *stol*. Disse ligger "i midten" av to kategori-hierarkier: *kjøretøy-bil-sportsbil* og *møbel-stol-gyngestol*. Slike midt-nivå kategorier er kognitivt *basale*, det vil si at de har en slags kognitiv *prioritet* i forhold til "overordnede" kategorier som kjøretøy og møbel og med "underordnede" kategorier som *sportsbil* og *gyngestol*. Vi har en utviklet kapasitet for *grunnnivå-kategorisering* (Ibid.:231).

Det samme kan jo sies i musikkens verden, hvor man kategorisere musikk i forhold til verktype, instrumentering, epoke, komponist, tonalitet/atonalitet og så videre. *Grunnivå-kategoriseringen* innbefatter seg rene emosjonelle, fysiske og sosiale aspekter som følelser, fysiske handlinger, romlige relasjoner eller sosiale grupper man omgås

med (familie, venner og så videre). ”Grunn-nivå-begreper er et reservoar for projisering fra kilde-domener. Det samme er romlige relasjons-begreper” (Ibid.:232).

3.4.1 Den kognitive metafor teorien som vitenskap

I boken *Philosophy in the Flesh* (Lakoff & Johnson 1999) blir det forklart om et forsøk på 90-tallet konstruert for å undersøke såkalt *legemliggjort realisme* som ble nevnt tidligere i dette kapitlet³⁶. Her er en datamaskinmodell satt opp for å koble språk og nevral nettverk. I dette forsøket ble tre større nevrale modeller testet:

1. The Spatial-Relations Learning Task
2. The Verbs of Hand Motion Learning Task
3. The Motor Control and Abstract Aspectual Reasoning Task

(Lakoff og Johnson 1999:572)

Resultatene på disse undersøkelsene viser at det i praksis er mulig å bruke samme nevrale nettverk til motoriske, perseptuelle operasjoner og resonnerende og begrepslige oppgaver. Dette viser i prinsippet at hjernen økonomiserer og bruker et allerede eksisterende nettverk. Det var ikke brukt PET-scan eller MRI i dette forsøket, så resultatene gir ikke helt fullstendige bevis for legemliggjort-sinn hypotesen, men en tydelig indikasjon.

Dette forsøke i denne sammenheng gir relevans fordi den kognitive metafor teorien baserer seg på sammenhengen mellom det fysiologiske, det fenomenologiske og *hverdagtenkningens* plan. Med deres forskning håper de å finne universelle begreper, da mennesket er like fysiologisk³⁷.

I all vår tenkning skjer det kontinuerlig automatiske *mekaniske* operasjoner. Vår bevissthet er bare en liten del av disse prosessene. Ubevisstheten omfatter også all vår

³⁶ Til tilleggslitteratur på dette forsøket har jeg benyttet meg av Ingebrethsens doktoravhandling *Metaforbasert tegning* (2008).

³⁷ For mer om dette forsøket se *Philosophy in the Flesh* (Lakoff og Johnson 1999) kapittel 25.

implisitte kunnskap³⁸. Kognitive prosesser innhenter automatisk informasjon eller signal i ulike situasjoner av enormt omfang.

Kognisjon er en uhyre kompleks prosess kjennetegnet ved omfattende parallellprosessering av informasjon. Vi er oppmerksomme på (dvs. Bevisst) bare én eller noen få ting om gangen; imidlertid er vår *forståelse* av disse tingene delvis betinget av kognisjonsprosesser som ikke når bevissthetsnivået (Aksnes 1995:53).

Aksnes kommer her inn på kognisjonsprosesser som ikke når bevissthetsnivået. Dette skjer fordi vi automatisk tar til oss informasjon, hvor noe tas *forgitt*, og krever ikke en bevisst logikk. Man forventer automatisk at gulvet er der når man trår inn døren hjemme. Vi danner *bildeskjemaer* som utruker oss til vår hverdag. Med noen av disse bildeskjemaene er vi kapable til å kunne kommunisere med andre. Det er bare et lite antall bildeskjemaer som er materialet for vårt *metaforiske kjernevokabulær* (Ingebrethsen 2008:233).

3.4.2 Tre kategorier av metaforer.

I hovedsak finnes det i følge Lakoff og Johnson tre klasser for metaforer; *primære*, *komplekse* og *bilde-metaforer*³⁹

Primære metaforer er som *atomer* som kan settes sammen til *molekylære*, komplekse metaforer, billedlig sagt. Disse to klassene er de konseptuelle metaforene som gir grunnleggende materiale til vårt begrepsrepertoar. Image-metaforer er av en annen natur. De er visuelle eller andre sensoriske analogier som beskriver mer tilfeldige særtilfeller. De oppstår ofte fordi det kan finnes en felles sensorisk form mellom det projiseres fra kildedomenet og det aktuelle trekket i måldomenet. Nye metaforer skapes i spillet mellom disse tre klassene (Ibid.:234)

3.5 Kognitiv metaforsteori i musikkens domene

³⁸ Her menes ikke underbevisst i Freudiansk forstand.

³⁹ For videre lesning på nettopp dette henviser jeg til Lakoff og Johnsons *Philosophy in the Flesh*

To think, talk, or write about music is to engage with it in terms of something else, metaphorically. Music "moves," "speaks," paints an "image," or fights a 'battle.' It may have a beginning, middle and end, like a story, or have line and colour, like a picture. Music can even be a "language," with a lexicon and syntax. Are these metaphors mere figments of our imagination, or do they really bring us closer to music in itself? (Spitzer 2004:1)

Med disse få setningene ender med et stort spørsmål. I dette kapittelet håper jeg å komme nærmere et svar på nettopp disse spørsmålet. Metafor i en musikologisk sammenheng har ofte blitt forkastet som en metode hvor subjektiviteten blir så voldsom at den mister all fotfeste som en vitenskap, selv om metaforer har stadig blitt brukt som beskrivelser av vitenskaper i forskjellige disipliner (Guck 1994a), på tvers av kulturell bakgrunn (Feld 1981, 1990). På dette nivået har metafor vist seg å være et eksepsjonelt godt verktøy til å kunne både spre vitenskap og opplevelse. Aksnes tar opp blant andre denne problemstillingen i sin doktorgradsavhandling *Perspectives of musical meaning – A Study Based on Selected Works by Geirr Tveitt*, men fortsetter med å forklare muligheten for bruk av metafor i musikkvitenskapelig fremtid:

Metaphorical projections seem to be essential not only to the linguistic description of music but also to the music listening experience, and are manifested not least through cross-modal associations, which are so pervasive that we tend to regard the most common associations as intrinsic to the "music itself" (cf. E.g. the ubiquitous metaphor of musical space and the convention of describing timbre in terms of color, as evident in the German term "Klangfarbe"). I to argue that many of the body-based metaphors which arise through our encounters with music can in fact be intersubjective, due to shared biological and cultural dispositions among the listeners, and that much of the music is lost if we focus solely on the "disembodied" score in music analysis (Aksnes 2002:267).

Aksnes presenterer her en svært aktuell problemstilling på metaforens rolle i musikken. Er det noe hold i dette til en musikkanalyse? Aksnes mener at musikk kan oppleves a priori (intersubjektivt) innenfor viss biologisk og kulturelt opphav, og at musikkanalyse ikke kan sies å være adekvat hvis den kun skal fokusere på de formale aspekter, som i en partituranalyse. Videre beskriver Aksnes om hvordan man som lytter lengter etter tonika som et mål i musikkens narrativ. Dette presenterer et godt poeng i problemstillingen, og en tydelig indikasjon på det ekstramusikalske elementet

utenfor det formale aspektet. Som nevnt tidligere kan man med den konseptuelle metafor-teorien godta det ekstrasemusikalske via bildeskjematisk tankemekanisme. Videre mener Johnson at gjennom interaksjon med omverdenen utvikles vår oppfatning av verden⁴⁰. Dette indikerer at vår verdensoppfatning (og bildeskjema) er av dynamisk art, og utvikler seg kontinuerlig med vår kognisjon. Videre mener Johnson at bildeskjema også kan overføres og manipuleres til og fra en spatial orientering og bevegelse. Her blir metafor sett på som konseptuell mekanismen som overfører disse betydningene.

3.5.1 Konvensjoner i konseptuelle metaforer

I følge Lakoff og Johnson forstås begreper gjennom subjektive oppfatninger. Subjektive erfaringer gjør at vi er i stand til å tolke noe. Men med disse subjektive erfaringene kan det også mistolkes. Som jeg var inne på tidligere kan noen musikalske *episoder* oppleves på et intersubjektivt nivå, men igjen vil jo kanskje dette være avhengig kulturell og sosial bakgrunn. Er det underbevisste subjektive erfaringer som gjør at vi lengter til tonika? Jeg må også på bakgrunn av dette presisere at det *ikke* er avhandlingens intensjon å påstå at musikk og *mening* tolkes likt hos kodefortrolige lyttere som *referensiell* i en objektivistisk sammenheng. Etter mitt syn vil tolkning basere seg på subjektive erfaringer. I musikk vil disse subjektive erfaringer være kulturelt og sosialt betinget, noe som, etter mitt syn, spiller en viktig rolle for *riktig* tolkning. Disse subjektive erfaringer gjør at de aller fleste av oss *lengter* etter *tonika*. I essayet ”Metaphor in music”, drøfter Robert S. Hatten *sammenligning*, som krever erfaring⁴¹:

A first-stage semiotic model posits obvious linkages between sound and *meaning* to be the result of similarity, as in Peter Kivy's "contour" theory, from his book, *The corded shell* (1980). Mark Johnson, in *The body in the mind* (1987), argues convincingly for what I would consider either *iconic* or *indexical* motivation of basic metaphors in language, showing how many of our terms from various conceptual fields are mapped according to our bodily conceptions of space.

⁴⁰ Et aspekt nevnt tidligere i Lakoff og Johnsons kritikk til objektivisme.

⁴¹ Slik *sammenligning* ble også drøftet i avsnitt 2.4.1 om Peirce tre faser; *første, andre og tredje*.

Hatten fortsetter med å si:

A second-stage semiotic approach to the problem of motivating the linkage between sound and meaning would supplement *iconic* with *symbolic* connections (as in Peter Kivy's "convention" theory). By symbolic, I mean those connections that do not depend upon likeness," but rather are the result of a habit that can be reconstructed as a stylistic convention.

Som nevnt over, er slike *stilistiske konvensjoner* i den grad intersubjektiv hos de med den relevante erfaringen. Slike stilistiske konvensjoner er nok grunnlaget for at man kan *forstå* en mening i musikk, men jo mer kodefortrolig en lytter er, jo flere (i en viss grad) stilistiske konvensjoner kan tolkes. Det å *lengte* etter tonika er noe som kan kategoriseres som en *primær metafor*, da det er en trend i mye av barnemusikken og popmusikken, som stort sett alle mennesker i vestlige samfunn utsettes for.

Som jeg var inne på i Tarastis eksistensielle semiotikk, vil konvensjoner i musikk spille stor rolle i en betydningsprosess. Musikk som *tegn* valideres etter mitt syn på grunnlag av konvensjoner som gjør oss i stand til å oppfatte et *meningsinnhold*.

If we could imagine that signs might be conceived "intuitively" by handling them with direct contact between two spiritual beings, without which resorting to social conventions, then semiotics would not have any meaning (Umberto Eco gjengitt hos Tarasti 2002:65).

Noen metaforer er i høy grad konvensjonaliserte. De fungerer på intersubjektivt nivå, og er fast innprentet hos de i den gjeldende kulturen.

Det er konseptuelle metaforer som både på det biologiske individuelle plan og på et supraindividuelt plan er veletablerte. På det biologiske individuelle plan er de innprentet som faste forbindelser i det nevralt nettverket i hjernen, og dette nettverket holdes ved like og forsterkes ved jevnlig språklig og *tenkemessig* prosessering. Disse konvensjonelle metaforene er etablert på det *supraindividuelle* plan blant individene i et språksamfunn som dypt innprentede måter å *tenke på* eller å *forstå* et abstrakt domene, mens konvensjonelle metaforiske språklige uttrykk er velbrukte klisjé-måter å snakke om abstrakte domener. Slik kan både konseptuelle metaforer og lingvistiske metaforiske uttrykk være mer eller mindre konvensjonelle (Ingebrethsen 2008:260)

Konvensjoner i musikk vil også være kulturelt eller sosialt betinget. Dette baserer jeg på at ulike språksamfunns metaforer har forskjellige epistemologi, på grunn av ulike forhold og betydning av språksamfunnets eksisterende begreper, skjønt mange, riktignok, er temmelig like. Dette gjelder nok også i musikkens verden. I et eksempel fra Ernst Gombrichs gjengitt hos Hatten blir det gitt et eksempel på noe Hatten kaller for *strukturell ikonisme*. Eksemplet er; hvis man får valget mellom ”ping” og ”pong” som navn for elefant og katt, ville de aller fleste velge ping til katten og pong til elefanten. Hatten beskriver tilfellet som en analogi mellom *korrelasjoner* av to ulike strukturer. Denne korrelative forbindelsen gjengitt her er *ikke* arbitrær fordi den er kulturelt betinget. Dette er på grunn vokalene ”o” og ”i”, hvor ”i” er en *liten* vokal mens ”o” er en *stor* vokal i de kulturelle sammenhengene dette *valget* gis (Hatten 1994:167). Det er kan dras videre til min avhandlings analyseobjekt *Black Angels* hvor tittelen i seg selv, som jeg innledningsvis var inne på, indikerer kontradiksjon da *meningen* i ordene kan overføres til kulturelt betinget *meningsinnhold*. Mer om tittelens *meningsinnhold* ønsker jeg å komme tilbake til i Del II. Hvis jeg forstår Hatten riktig, vil denne typen *ikoniske korrelasjoners motiveres* automatisk på grunn av at de er *legemliggjort*. I dette tilfellet gjennom kulturelle betingelser.

Etter mitt syn vil slike *ikoniske korrelasjoner* som sagt bestå av *erfaringer* som er kulturelt betinget. Altså noe som er oppstått i en konvensjon. Med dette ønsker jeg å se på slike konvensjoner i musikkens verden. Dette vil bety at konvensjoner i musikk gir oss muligheten for opplevelse av musikk på et intersubjektivt nivå.

3.5.2 Konvensjoner i musikk

Konvensjonaliteten i musikk vil være avhengig av flere faktorer. Dette kan gjelde historiske, kulturelle, politiske eller sosiale faktorer, altså musikkens *bruksområde*. Innenfor disse bruksområder kan musikken få en signifikans; som noe med en *rolle*. Med andre ord har mye av musikkens konvensjoner oppstått i de forbindelser verktypen eller *musikkspråket* (musikk som *tegn*) er oppstått i. Mange verktyper har regelsett man skal forholde seg til, noe som igjen har ført til at disse reglene straks gir assosiasjoner mot sin egen konvensjon. Dette være seg sakral musikk fra barokken,

impresjonismen, programmusikk og så videre. Dette har vi i den eksisterende kulturen *fanget opp* gjennom erfaring med den. Jeg må nok understreke at graden av det å *fange opp* kan variere individuelt. En musikkforsker vil nok i mange tilfeller ha til rette flere musikalske *referanser* enn gjennomsnittet, noe jeg mener vil gi større forutsetninger for å kunne *tolke* musikk i henhold til et meningsinnhold. Denne typen lytter vil da ha et større *referansepunkt*. Jeg vil understreke at det er ikke min intensjon å påstå at man må være musikkforsker for å kunne rettferdiggjør en lytteprosess.

Denne avhandlingens analyseobjekt *Black Angels* har brukt flere konvensjoner i for eksempel satstitler. Vi får innslag av eldre satstyper, som "Sarabande", og uttrykk som ofte er brukt i kunsthistorien, som "Danse Macabre". Disse beskrivende titlene avslører gjerne satsens gang og gir konnotasjoner i forhold til *god* versus *ond* polariteten. Stykket er skrevet for strykekvartett, men Crumb legger til at det skal brukes elektriske instrumenter. Dette forholdet gir igjen en form for *underliggjøring* av den kjente og frekvent brukte instrumentgruppa. En annen form for *underliggjøring* gjøres også når han siterer Franz Schuberts *der tod und das Mädchen*. Når han siterer noe kjent og legger det i en fremmed univers rokker han ved vår erfaring av det. Dette er eksempler på eksisterende konvensjoner i *interaksjon* med det *ukonvensjonelle*. Selv om for tittelen vi kjenner fra før gir oss konnotasjoner mot sin *konvensjonelle* rolle, gir det timbrale *ukonvensjonelle metaforer*. Med dette dannes det en ny etablering mellom to objekter.

Mange av de mest konvensjonelle metaforer skjer automatisk. Det vil si at subjektet er ubevisst de metaforiske element. Dette i metaforer mest brukt i vår dagligtale, for eksempel i metaforer omkring diskusjon (DISKUSJON ER KRIG (Lakoff og Johnson 1980:7)), hvor man *forsvarer* et argument, eller *bygger opp* et argument.

Som jeg har vært inne på tidligere i avhandlingen kan temaet om kognitiv metafor-teori settes inn i en kontekst med en større sammenheng som det forskes mye på i dag (for eksempel musical embodiment). Dette er forskning som ikke nødvendigvis angår det formale aspektet som partiturlesning krever, men heller den kognitive prosessen ved opplevelsen av musikk, som kan være i form av det

emosjonelle, kinetiske, lingvistiske, kroppslige (gestural), visuelle (mentale bilder man danner seg i en lytteprosess) og så videre.

The structures at issue here can be understood in terms of Varela, Thompson, and Rosch's notion of cognition as embodied action, where cognitive structures are regarded as properties which emerge from recurrent sensorimotor patterns, implying that "the reference point for understanding perception is no longer a pregiven, perceiver-independent world but rather the sensorimotor structure of the perceiver (the way in which the nervous system links sensory and motor surfaces)" (1991:173). Sensorimotor approaches to music have recently gained support among a number of musicologists, who have focused upon the fundamental link between bodily movement and gesture, musical performance, and musical experience (e.g. Keil 1994; Mead 1999; Pierce 1989,1997; Graybill 1990; Hatten 1993), as well as upon the fundamental cross-modality of musical experience, which enables us to hear music in terms of shapes, spaces, and sound-producing actions (Godøy 1993,1997,1999,2001). (Aksnes 2002:266)⁴²

I denne diskusjonen kan også her Tarasti betraktninger innlemmes. Tarasti påpeker viktigheten med *sosiale* konvensjoner for å kunne forstå *tegn*:

All forms of communications function by sending messages, which are in turn based upon codes. Furthermore, every act of communication is based upon a pre-existing "competence", since all speech presupposes language (Tarasti 2002:65).

Musikksemiotiker Robert S. Hatten mener konseptuell kategorisering kan være både ikonisk og indekstuell (Hatten 1994:164). Med andre ord trenger ikke en metafor bare være brukt i form av overførende likheter fra et domene til et annet, men også korrelasjoner (verdi, mengde, nivå osv.). Et eksempel på dette kan være: "Han må ned fra sin høye hest".

These spatial orientations arise from the fact that we have bodies of the sort we have and that they function as they do in our physical environment (Lakoff and Johnson 1980:14)

⁴² Den samtidsaktuelle interessen for musikk og gester får dessverre ikke noe plass i denne avhandlingen, og får ligge til senere behandling.

Selv om Lakoff og Johnson beviser, at denne kognitive tankemekanisme kan oppstå innen flere domener av vårt erfaringsfelt, er det ikke uproblematisk å innlemme denne i musikkens domene (Aksnes 2002:267). Lakoff og Johnson holder seg til metafor som et språklig fenomen, men deres teori åpner for bruk av metafor hos mer metafysiske diskurser. Dette, kort sagt, er resultat av deres betraktning av metafor som konseptuell og må forstås som tankemekanisme (kryssdomene-kategorisering).

Hatten mener at dette åpner opp for lovende forskning på problemstillinger i lingvistik. Han stiller seg svært positiv til denne utviklingen, og denne utviklingens uforenelighet med objektivismen.

...theorists have opened up promising new avenues of research into problems of linguistic and literary meaning. In turn, these new approaches might be seen as removing one of the typical charges brought against attempts to account for *musical meaning* – namely, that "extramusical" meanings such as expressive states are not precisely linked in unambiguous fashion with particular musical structures - in other words, that music is not referential in the earlier, objectivist sense. (Hatten 1995:373)

Ekstramusikalsk mening åpner opp for en betraktning om at musikk kan i seg selv være en metafor for en lytter. Det å oppleve assosiasjoner og konnotasjoner av musikk mener jeg kan betraktes som at musikk i så tilfelle er metaforisk. Riktig nok er metafor i musikk ikke like nøyaktig som i språk (dagligtale, litteratur osv). Noe jeg også har vært inne på tidligere i avhandlingen.

If literality is simply the stage at which a metaphor, through usage, loses its original force (as in the life cycle of tropes documented by the Shapiros 1976), then one might hypothesize that music also has such 'frozen' metaphors, or correlations (my term for "literal" meaning in music), as part of the competency in symbolic. Functioning presupposed by a musical work in a given style. (Hatten 1995:375)

For å kunne karakterisere musikk som metafor må opplevelsen av musikken være mer enn emosjonell. Dette poengteres også av Hatten:

If correlations are encoded in a given musical style and transparently *recognized* by a listener – as I would argue for most assignments of the verbal label "sad" – then metaphors would require a more creative or integrative act on the part of the listener,

one that leads to an *emergent* meaning – and likely a more complex meaning, as well (as, for example, a particular kind of grief ennobled by resigned acceptance, which I have interpreted as "abnegation" in late Beethoven (Hatten 1995:376).

Karakteristikken glad musikk gir ingen mening om noe som er å finne utenfor dets domene. Om musikken oppleves som fin eller stygg vil jeg heller ikke si kan valideres som et meningsinnhold som karakteriseres med metafor. Et meningsinnhold må være mer nøyaktig og kreativt.

3.6 Konklusjon

Som vi har sett i det foregående har vi sett på metaforens rolle, og dens uendelige kapasitet til meningsprodusering. Jeg håper med dette å kunne vise den kapasiteten i musikkanalytisk sammenheng. Jeg vil påstå at metafor ikke bør forkastes som *for* subjektiv og idiosynkratisk, da det ligger til rette et stort potensial grunnet dens kulturelle betingelser. Metaforen kan berike vårt musikalske uttrykk. Jeg mener også å ha vist at metaforteorier og semiotikk (særlig med tanke på Tarastis eksistensielle semiotikk) kan gjensidig begunstige hverandre i en meningsdanningsprosess. Musikk innehar en kapasitet til det ekstramusikalske, og metaforens kognitive prosesser gir oss adgang til denne verdenen.

...metaphorical projection as a musicanalytical tool which can help us to continue from where the traditional structure-analytical method stops; the underlying conviction being allegedly autonomous musical structures of traditional analysis represent but one aspect of our rich, complex, and highly heterogeneous musical experiences, which are colored both by real time listening and posterior reflection (Aksnes 2002:282)

DEL II

4. BLACK ANGELS – ANALYSE AV *KAMPEN*

Things were turned upside down. There were terrifying things in the air ... they found their way into Black Angels.

George Crumb

Første gang jeg lyttet til George Crumbs strykekvartett, *Black Angels*, var en høyst minneverdig affære. Jeg var på Deichmanske bibliotek i ens ærend for å låne en CD med Shostakovitsj' strykekvartett nr. 8, innspilt av Kronos Quartet. På den samme CD var det i tillegg en innspilling av George Crumbs styrkekvartett *Black Angels*. Fascinert av Crumbs sterke tittel, *Black Angels*, var dette stykket det første jeg satt i spilleren. Shostakovitsj måtte vente. Jeg fant straks frem stykkets program, satte meg ned for å lytte. Jeg ble umiddelbart bombardert av skarpe strykere i høyt leie, og satt naglet fast i stolen. Jeg ble fanget i Crumbs mørke og tunge univers.

Etter mitt møte med *Black Angels* var jeg interessert i å finne mer av Crumbs musikk, både innspillinger og partiturer. Musikken hans var ikke vanskelig å finne, men bøker som omhandlet Crumb og hans komposisjoner var det ikke mange av. Dette kan nok bunne ut i at Crumb er en komponist som er vrien å plassere. Hans stil er definitivt lett gjenkjennelig, men også såpass selvstendig at han ikke lar seg kategorisere. Crumb har aldri latt seg binde av faste systemer og kompositoriske regelsett, som for eksempel serialismen eller lignende. I et intervju med Ballade fortalte Crumb følgende:

Det var ikkje det at det ikkje skjedde gode ting, men eg meiner musikken vart så overorganisert og innettervend at den til slutt arbeidde mot seg sjølv. Eg trur det var dei destruktive kreftene under krigen som hadde ein slik påverknad på komponistane, som gjorde at dei ville byrja å organisera alle ting strengt. Men etter mi meining virka denne tankegangen kvelande på mykje av musikken og ikkje minst personlegdomen hjå mange komponistar. (Crumb 2007)⁴³

⁴³ <http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2007092717353163862668> (lesedato 01.04.2011)

I programmet til *Black Angels* gis lytteren umiddelbart mentale bilder i form av programmet (nedenfor i partitureksempel 1), titler og undertitler, hvor Crumb skal bygge notasjonen i partituret (motiver, intervaller, tid og så videre), som igjen musikken skal kunne komplimentere klingende. Denne prosessen skal jeg se nærmere på i analysen. Jeg ønsker å se etter noe jeg ønsker å kalle for musikalske *tegn*, som fungerer som *konseptuelle metaforer*. Altså noe man kan overføre fra det musikalske domene til et annet domene. I denne sammenhengen språket. Kort sagt skal jeg se på utenommusikalske forhold som danner grunnlaget for Crumbs komposisjon både i form av notasjon og i det klingende, og igjen hvilke inntrykke jeg som *leser* og lytter blir sittende igjen med, og hvorfor jeg blir sittende igjen med disse.

Før jeg begir meg ut på den musikalske analysen, vil jeg først ta utgangspunkt i stykkets bakgrunn. Dette vil si tittel, tall, inskripsjoner, og informasjon komponisten har gitt, for å kunne ha en best mulig forutsetning for å dechiffrere musikken *riktig*. Selv om det ville vært vel så spennende å begi seg ut på en slik analyse uten denne forutgitte informasjonen, for å se om man hadde kunnet finne denne informasjonen på egenhånd. På en annen side er tittelen så vel som satstitler og inskripsjoner *koder* i seg selv. Disse er bestående av ord og tall som i seg selv følger en språklig syntaks. Men akkurat de valgte ord gir oss assosiasjoner mot en dypere *mening*. Jeg ønsker nå å se nærmere disse konstante *tegn* mot deres overførbarhet i form av konseptuelle metaforer.

4.1 Fra *tegn* til mening

Allerede med tittelen gjennomgår man en tankemekanisme som overfører ordene *Black* og *Angels* til en betydning utenfor akkurat disse. *Black* forbindes i dagligtalen til en farge som absorberer alle synlige bølgelengder av lys og reflekterer ingenting. Men det er ikke bare dette vi forbinder med fargen. I den vestlige kulturen forbindes fargen med ondskap, forandring, sorg og død. Det har ikke lyktes meg å finne nøyaktig hvor forbindelsen mellom fargen sort og død, men etter korrespondanse med professor Anne Wichstrøm ved institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske fag, kunne hun tenke seg til at dette kunne være på grunn av pris på fargemaling:

Kontrasten mellom sort som det onde og hvitt som det gode (englene)virker allmenngyldig. Sort (og hvitt) som "farger" har alltid vært tilgjengelig i motsetning til farger - rødt, blått etc - som var kostbare og vanskelige å få tak i (sitat av professor Anne Wichstrøm etter privat korrespondanse).

I middelalderen ble det produsert et stort antall sakrale kunstverker, hvor ofte døden, eller ondskapen ble symbolisert med fargen svart. Andre farger var vanskelige å oppdrive, så det ble brukt mye svart og hvit i samtiden.

Black Angels indikerer kontraster. En *Black Angel* er motsetningen ond (*Black*) versus god (*Angels*). Denne polariteten i stykket gjør seg gjeldende i stor grad. Med tittelen *Black Angels* referer Crumb til middelalderen hvor malere brukte "Black Angels" for å symbolisere fallen (syndefull) engel. Undertittelen til verket er *Thirteen Images from the Dark Land*, hvor Crumb antyder bilder i stedet for det mer konvensjonelle, satser. Hver sats, eller hvert bilde, har sin egen tittel som leder lyttere, og utøvere, til å danne assosiasjoner og stemninger. Innenfor disse 13 satsene blir stykket delt opp i 3 større deler. Disse 3 delene kan man i grunn se på som "3 sjelelige tilstander;" *Derparture* (å falle i unåde), *Absence* (åndelig utslettelse) og *Return* (befrielse fra synd). Partituret til *Black Angels* bærer to innskrifter: *in tempore belli*, som betyr i krigens tid, og *Finished on Friday the Thirteenth, March, 1970*. Selv om stykket ser ut til og refererer til krigen i Vietnam med *In tempore belli* vil jeg likevel påstå at stykket handler om en evig kamp mellom det gode og det onde, mellom Gud og Djevelen. Referansen til krigen i Vietnam fungerer som et symbol på en krig mellom to kontrasterende makter.

Denne evige *krigen* ønsker Crumb å symbolisere i stykkets struktur, og benytter seg av en struktur med fokus på de skjebnetallene 7 og 13. Videre i det mer formale aspektet av analysen blir det gitt flere eksempler på hvordan Crumb bygger verket på disse tallene, men først vil jeg se nærmere på disse tallenes overførbarhet til en dypere *mening*.

Black Angels... utilizes numerology, another construct for interpreting the cosmos, for one level of conveying its message. The work is consistently organized around the numbers seven and thirteen. The number seven is thought to have special esoteric significance to the condition of man's physical existence. It is of considerable

importance in the Scriptures (the seven days of Creation, for example), as is thirteen, the number with symbolically depicted Jesus and his twelve disciples. (Mac Lean 1985:24).

Som Mac Lean påpeker her, kan disse tolkes som referanser til bibelske tekster. Jeg ønsker å gå litt dypere inn i tallenes signifikans til stykket som noe med meningsinnhold.

Da også tittelen indikerer kontrast i form av ordenes overførbare mening⁴⁴, som jeg påpekte ovenfor, blir det naturlig for meg å lete etter kontrasterende element og overførbarhet i tallsystemet også. 7 og 13 er begge primtall, og refererer, som alle tall, til verdier, mengder, størrelser, og så videre. Men nettopp disse to innehar i tillegg andre referanser.

The numerological symbolism of *Black Angels*, while perhaps not immediately perceptible to the ear, is nonetheless quite faithfully reflected in the musical structure. These "magical" relationships are variously expressed; e.g., in terms of length, groupings of single tones, durations, patterns of repetition, etc. An important pitch element in the work -- descending E, A, and D-sharp -- also symbolizes the fateful numbers 7-13. (Crumb⁴⁵)

Her indikerer Crumb at de to brukte tallene har en symbolsk bruk mot en trosretning. Jeg har derfor valgt å se på tallene i retning av religiøs symbolikk, om hvordan disse tallene er brukt i ulike trossamfunn. I kontekst av det religiøse kommer tallenes symbolikk også tydeligere frem. Det er vanskelig og utydelig å finne tallenes eksakte opprinnelse i forhold til de konnotasjoner de gir utenfor det sakrale. Med tanke på de opplysninger komponisten gir i forhold til stykkets sakrale dimensjon, vil også en slik informasjon være unyttig i denne sammenhengen. Derfor ønsker jeg å holde meg til tallenes sakrale verdi i forholdet det gode versus det onde.

⁴⁴ Med termen *overførbare mening* mener jeg den tankemekanismen som oppstår i form av konseptuell metafor. Ordenes og tallenes betydning fraktes fra sitt opprinnelige domene til et annet på grunn av den sammenhengen de settes inn i (God versus ond, lyst versus mørkt).

⁴⁵ <http://www.georgecrumb.net/comp/black-p.html>

4.1.1 Tallenes ekstramening.

Tallet 7 blir ofte forbundet med religion. Her ønsker jeg å nevne noen av disse, for å påpeke tallets signifikans. Jeg ønsker ikke å gå i dybden for å finne alle disse anvendelsene, men heller gi noen eksempler for å bekrefte tallets betydning i religiøs sammenheng.

Alle større religioner har signifikante referanser til tallet 7:

I Kristendommen: Tallet 7 blir frekvent anvendt gjennom bibelen (både gamle og nye testamentet). Ofte blir tallet 7 brukt i forbindelse med Gud.

Gud skapte jorden på 7 dager (1 Mos 1), den som slår i hjel Kain skal hevnes 7 ganger (1 Mos 1,15), 7 år med overflod i Egypt, etterfulgt av 7 år med uår (Kapittelet inneholder tallet 7 i flere av Faraoens drømmer)(1 Mos 41).

I Hinduismen: 7 reinkarnasjoner, 7 runder i et hindubryllup, 7 lovnader, universet består av 7 verdener.

I Islam: 7 nivåer til både himmelen og helvete, det er 7 store synder, det er 7 ayat i surat al-Fatiha.

I jødedommen: Sabbath er på den 7ende dagen, hvert 7ende år er Sabbath år, Menorahen har 7 staker.

Selv om jeg nevner både Islam og Hinduismen er det først og fremst i kristendommen og Jødedommen tallet 7 har størst betydning⁴⁶. Tallet 7 kan med andre ord forbindes med Guds inngrepen. Tallet har også betydning innenfor flere andre trossamfunn uten at jeg skal gå nærmere inn på det i denne avhandlingen.

⁴⁶ Min kunnskap om både Islam og Hinduismen er begrenset, og derfor har jeg i hovedsak holdt meg til tallet 7 anvendelse i kristendommen og jødedommen. Jeg mener at det er hovedsakelig disse to religionene Crumbs konnotasjoner til tallet er oppstått, uten at jeg videre har noe belegg for å komme med den påstanden.

Siden tallet brukes i forbindelse med Guds inngrepen, velger jeg å se på tallet som *godt*. Tallet representerer etter mitt syn det gode og det guddommelige.

I min søken etter tallet 13 var det langt færre treff i forbindelse med en metaforisk rolle, men tallet er viden forbundet med ulykke.

Tallet 13 er, ofte i sakral sammenheng, en kontrast til 7. 13 er en overskridelse av en harmoni på 12.

I kristen tradisjon fortelles det om Jesus' siste måltidet, hvor Judas var den første som forlot måltidet av de 13 tilstedeværende.

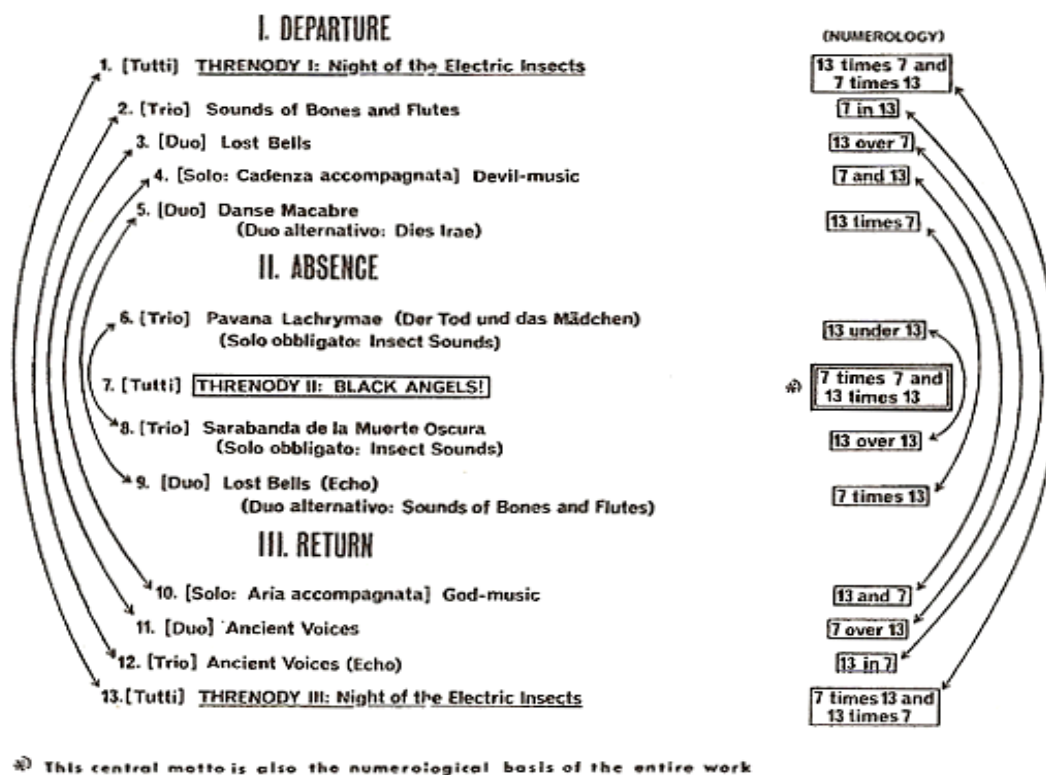
Fredag den 13. blir viden tilegnet som *ulykkesdag* helt siden 1800-tallet.

4.1.2 Flere språklige symboler

Ikke bare er stykkets symbolikk bygget opp rundt numerologien 7 og 13, men også av titler, som refererer til stemninger og kunsthistoriske fenomener. Vi får innslag av eldre satstyper, som sarabande, og uttrykk ofte brukt i kunsthistorien, som Danse Macabre. Disse beskrivende titlene avslører gjerne satsens gang og gir konnotasjoner i forhold til god versus ond polariteten.

It is a compendium of new string techniques and a textbook on number structure as an extra-musical element ordering the shape of musical components. The “dark” images, now without text, became a congeries of spooky titles and directives that suggest a spectral battle between Thirteen and Seven, the midpoint in an arch form of thirteen movements (Borroff 1986:238).

Øverst på neste side i partiturreksemplene 1 ser vi hvordan Crumb bevisst har basert strukturen til *Black Angels* på tallene 7 og 13.



Partitureksempel 2: Program hentet fra Partitur til *Black Angels*

Programmet og strukturene fungerer på en måte som et palindrom, da det starten er speilvendt slutten og vice versa. Vi at stykket etter 7. sats vender speilvendt fra 13 ”times 7 and 7 times 13”, i første sats til”, ”7 times 13 and 13 times 7” i 13. og siste sats.

For den generelle lytter kan man ikke regne dette tallsystemet som hørbart, men tallene er en veldig sentral del av stykkets rike symbolikk. Det er ikke bare i stykkets hovedstruktur denne numerologien anvendes, men også i intervaller, motiver, tid og så videre. Akkurat disse to tallene tillater dissonans og *uortodokse* rytmiske figurer, som Crumb virkelig får gjort nytte av i det klingende resultatet av det noterte. De skaper i noen sammenhenger automatisk assosiasjoner om noe aggressivt, men også noe skjevt og ustabilt, og gir oss opplevelsen av noe *konfliktfylt*. Dette opplever vi fordi vi har, som jeg har vært inne på i Del I, noe *iboende* som mekanisk kategorisere de forskjellige musikalske klanger eller forløp helt fra barndommen av. I Rolf Inge Godøys tekst *Shapes and spaces in musical thinking* blir det gitt et eksempel på hvordan man er programmert til å umiddelbart assosierer og kategoriserer former.



Hopefully, we immediately recognize the shape of the letter "X". But why do we say this is so? There may be a number of reasons for that, but one component of this recognition is that this shape is what it is by not being something else, i.e. by negation. Saying so is not just an exercise in Hegelian negativity, but has also to do with understanding something about categorical boundaries... (Godøy 1999:37)

Her vitner vi også noe som er å finne hos Tarasti, i forbindelse med hans *semiotiske kvadrat*. To primære uttrykk s_1 og s_2 "can be logically negated", som igjen produserer to nye uttrykk, eller logiske muligheter (Tarasti 2002:14).

Besetningen består av en - ikke så tradisjonell – strykekvartett. Strykeinstrumentene skal være elektroniske.

The amplification of the stringed instruments in *Black Angels* is intended to produce a highly surrealistic effect. This surrealism is heightened by the use of certain unusual string effects, e.g., pedal tones (the intensely obscene sounds of the "Devil-Music")(Crumb⁴⁷).

I tillegg til de elektroniske strykeinstrumentene blir instrumentalistene i kvartetten også bedt om å spille maracas, tam-tammer, krystallglass (foruten cellisten) og å telle fra 1-7 samt å si tallet 13 på fransk, tysk, russisk, ungarsk, japansk og swahili. Musikken krever mye fra ensemblet, som skal anvende utradisjonelle spilleteknikker for å oppnå uvanlige klanger og svært avanserte rytmiske figurer.

In fact, the violin techniques are of special interest, for they came to a fruition in 1970 with the completion of *Black Angels: Thirteen Images from the Dark Land*, the second of the works of that year to define Crumb's mature style (Boroff 1986:238).

⁴⁷ <http://georgecrumb.net/comp/black-p.html>

4.2 Analysen av musikken

I det foregående har jeg nå tatt for meg referansene til *Black Angels* i form av tittel, inskripsjoner, instrumentering og tallene 7 og 13. Jeg har forsøkt å analysere de i en *metaforisk* forstand, hvor deres overførte betydninger og referanser ble *avslørt*. I det kommende vil jeg analysere hver av de tretten satsene en etter en, hvor målet også er å avsløre metaforiske betydninger ved det *skrevne* (satstitler) og det *timbrale* aspektet. Jeg ønsker å med i et semiotisk utgangspunkt å finne *tegn* i musikken, som *metaforisk* refererer til en mening utenfor musikkens domene.

4.2.1 Threnody I: Night of the Electric Insects

”Threnody I” er stykkets første sats. Begrepet *Threnody* har sitt opphav fra gresk, hvor Threnos betyr lament eller klage, og odie betyr sang. En *Threnody* handler historisk sett om død og tragedie. Med andre ord antyder tittelen noe dystert og mørkt med ”Threnody” og ”Night”. Dette er ett av stykkets til sammen 3 tutti (hvor alle tutti er ”Threnody”). Man får assosiasjoner til en kamp eller konflikt.

Som lytter blir man bombardert av tremolo i strykerne i svært høyt leie med styrkegraden fortetissimo (*fff*). Man kan raskt få assosiasjoner til krig, hvor et arsenal av maskingevær blir avfyrt, fulgt av en fryktelig stillhet. Cello og Bratsj løper med samme motiv i pianissimo (*ppp*). Crumb går rett i gang med kontraster i disse to ytterpunktene, som *kriger* frem og tilbake gjennom hele satsen. Dette symboliserer både bruken av glissando i hver av stemmene, men også den overdimensjonerte bruken av barokkens terrassedynamikk. Satsen er gjennomsyret med bruk av tritonus. Tritonus, kjent som ”Diablo in musica”, kan også være et symbol på tallet 7 hvis man teller intervaller fra starttone til avslutningstonen, men da den faktisk er ”diablo in musica”, ser jeg på denne intervall som symbol for det onde i stykket. I partitureksempel 2 kan man se at fraselengdene er på 7 sekunder $(7+3+4)+7$. Man kan også se bruken av tritonus i de forskjellige strykestemmene, både mot hverandre og i sprang innad i instrumentene. De rytmiske motivene i satsen

fokuserer seg også på 7, som gir konnotasjoner til det gode. Rent auditivt gir strykenes glissandi, tremoloer og bruk av dissonerende klustergrupper gir assosiasjoner om disse ”elektriske insektene”. Dette gir stykket en følelse av *ondskap* og *aggresjon*.

Vibrant, intense! ♩=60
sempre sul pont. e glissando

Electric Violin I.
Electric Violin II.
Electric Viola
Electric Cello

(sempre sim.)
5 = p
sempre sul pont. e glissando
(sempre sim.)
5 = p
sempre sul pont. e glissando
(sempre sim.)
5 = p
sempre sul pont. e glissando
(sempre sim.)
5 = p

ppp sub.
ff sub.
ppp sub.
ff sub.
ppp sub.

7 3 4 7

Partitureksempel 1: Bruken av ”7” i tidslinjen

4.2.2 Sounds of Bones and Flutes

Tittelen her refererer til en tid, langt forbi. Noen av de første eksemplene på instrumental musikk finner man hos neandertalerne, som lagde fløyter av fuglevingebein. De eldste fløytene som er funnet dateres 9000 år tilbake og er funnet i Kina.

Denne satsen er i sterk kontrast til 1. satsen. Dette er en trio, som kan symbolisere treenigheten, og spilles av 1. og 2. fiolin og cello. Denne satsen setter assosiasjoner på det *gode* i sentrum, selv om det er også finnes symbolikk på *ondskapen*. Crumb ber instrumentalistene om å etterligne Tibetanske bønnesteiner. Her skal det gode frem i fokus, med tanke på bønn, som gir assosiasjoner til guddommelighet. Numerologisk sett kan de fleste rytmiske figurer deles opp i 7 men satsen er nok ikke helt fri for 13 Dette er den første satsen hvor Crumb ber instrumentalistene om å *syng*e. Her oppstår det flere motiver hvor det skal synges på Ka-to-ko, som oppstår tre ganger og er på 13 stavelser. Tonalt sett finner man en blanding mellom tritonuser og septimer i

Partiturskema 1 bruket av 7 og 13

kirken rundt år 500. Da de fleste av de eldste kirkene er ruiner som resultat av riving eller krig. Kirkeklokker er et symbol på tro, håp og kjærlighet.

Denne satsen er en duo, om starter med flageoletter. Disse gir en følelse av det eteriske, og gir assosiasjoner til det *himmelske*. Satsen er veldig kort, og virker nesten som en overgang mellom 2. og 4. sats. Crumb ber ensemblet å spille "*remote, transfigured*". Spesielt ordet "*transfigured*" gir assosiasjoner til det gode, som betyr spirituelt eller forhøyet, da i forhold til Kristus. I partituret er tallet 7 og 3 frekvent brukt, men hvis man leter finner man også 13 flere steder. Cellosoloen i slutten av satsen er på 13 toner, og hvis man adderer de angitte lengdene i partituret får man; $7+3+3=13$, og $3+3+7=13$. Hos celloen og 2. fiolinen finner man harmonier 7 ganger, så satsen er i helhet relativt harmonisk. Etter mitt syn får man tydelige assosiasjoner til det gode. Satsen går direkte til neste sats med *attacca subito*.

4.2.4 Devil-music

Med tittelen "Devil-music" får man ikke så mye valg om hva man skal assosiere til. Det blir en klar indikasjon på at *ondskapen* er sterkere tilbake her. Satsen spilles av tre instrumenter; 1. og 2. fiolin og bratsj. Stykket er en *Cadenza* hvor 1. fiolin i denne satsen blir kalt "Vox Diaboli", og er solist. Fiolinen er djevelens instrument. En *Cadenza* er et parti hvor solisten får spille en passasje uten akkompagnement, og er fri for rytme, og kan gjerne ornamentere melodien fritt. I denne satsen spiller 1. fiolin *Cadenza* stort sett gjennom hele satsen, foruten korte avbrekk fra de andre strykerne som gjerne kommer inn ved slutten av strofene. Dette er tradisjon tro med *Cadenza*, som opprinnelig ble brukt i arier i en opera, hvor solisten synger med små avbrekk fra orkester eller cembalo, før den ble en standard i *Concerto*. En *Cadenza* er som regel den mest virtuose delen av stykket, hvor solisten kan vise seg frem.

1. fiolinen blir bedt om å øke trykket på buen (kalles for *crushtones* i samtidsmusikk), slik at det produseres masse støy (distortion), da fiolinen er elektrisk. Fiolinsoloen er svært krevende, med sine virtuose passasjer, dominert av tritonus (*diablo in musica*). Man finner likevel 7 rundt om i stykket, men rent klingende lyder dette svært dissonerende, med en vrent elektronisk fiolin og bruk av *crushtones*.

Satsen har også en referanse til hymnen *Dies Irae*, som blir sitert av 2. fiolin og bratsj, med en kvart intervall fra hverandre. *Dies Irae* er en velkjent latinsk hymne fra 1200-tallet, og tilskrives vanligvis Thomas fra Celano. Melodien er opprinnelig fra gregoriansk sang, og ble nedtegnet i 1529 under tittelen *Den katolske dødsmissen*. Diktet *Dies Irae* beskriver dommedag, da den siste basunen skal kalle de døde sjeler til Guds trone, hvor de gode vil bli frelst, og de onde bli forvist til helvetes evige flammer. Hver strofe har tre trokeiske verselinjer som rimer. Bruken av *Dies Irae*, og at det i tillegg er de 7 første tonene fra hymnen gir sterke konnotasjoner til det gode, med tanke på at nettopp denne hymnen har vært en del av den romerskkatolske rekviemmessen frem til 1969.

Strykerne spiller pedaltoner ved å presse buen hardere på strengene (se partitureksempel 2).

The image shows a musical score for a section titled "Dies Irae". It features two staves: Electric Violin II and Electric Viola. Both staves are marked with "pedal tones!" and "♯♯". The tempo is indicated as "♩ = 60 ugly, obscene". The Electric Viola part includes a "Tam-tam" (Vc.) and a "strike center with a very hard beater" instruction. The Electric Violin II part includes a "bowed harmonic: Cb. bow on rim" instruction. The score is marked with "FF (metallic)" and "5".

Partitureksempel 2: Pedaltoner

Pedal tones are produced by moving the bow very slowly while exerting great pressure. Since various 'partials' are obtainable, the player should calculate carefully distance from bridge and bow pressure in order to produce the lower octave. Crumb: (1971:3)

Her skal det låte stygt å obscønt i følge Crumb selv. Denne bruken av mørke pedaltoner kan symbolisere helvete og mørke.

4.2.5 Danse Macabre

Danse Macabre er dødens dans, og en allegori på den universale døden. Uttrykket stammer fra sen middelalder, og ble brukt av malere til å beskrive livets dans til døden hvor alle var dansende skjelletter. Særlig herskere, unge og vakre jenter var gjenstand for disse bildene. Dette ble gjort for å påminne folk om hvor skjørt livet var.



Bildet: *The Dance of Death* (1493) av Michael Wolgemut

”Danse Macabre” er en duo mellom 2. fiolin og bratsj. Med underteksten *Grotesque, satirical* får vi igjen direkte antydninger til mørket og ondskapen. Her er det en lattermild og spottende djevel til stedet; ”Danse Macabre”. I 2. fiolinene får vi mengder med tritonus, som gir oss assosiasjoner til ondskapen. Ved slutten av satsen blir cellostemmen bedt om å telle til 7 på ungarsk, og vi får konnotasjoner til det gode. Innad i taktene finner man lett 7-tone mønster. Som en ”Duo Alternativo” kan strykekvartetten også her sitere de 7 første tonen fra den latinske hymnen *Dies Irae* i 1. fiolin og cello.

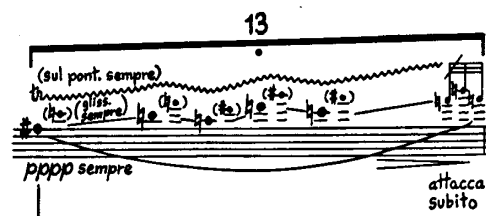
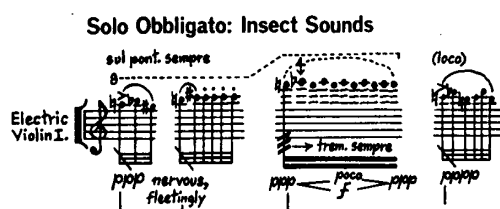
Nå er det *gode* sterkere tilbake etter ”Devil-music”, og 1. del (*departure*) avsluttes. Det kreves en 13 sekunders pause mellom 5. og 6. sats og stykkets 1. og 2. del, for å symbolisere en overgang.

4.2.6 Pavana Lachrymae

Med tittelen ”Pavana Lachrymae” setter Crumb fokus på noe historisk. *Pavane* er fransk og betegner en hoffdans (pardans) fra begynnelsen av 16. århundre, mens det latinske ordet *Lachrymae* betyr tåre. Tittelen indikerer en tristhet for noe avfeldig. I dette tilfellet siterer Crumb Schubert for å symbolisere den tapte fortiden. Stykkets 2.

del (*Absence*), og 6. sats begynner med et sitat til Schuberts strykekvartett ”*der tod und das Mädchen*”. Denne delen bærer innskriften: *grave, solemn; like a consort of viols (a fragile echo of ancient music)*, som beskriver hvordan satsen skal spilles i form av stemning.

Satsen står bevisst i sterk kontrast til stykkets helhet med sitt sitat, og lytteren vil oppfatte denne klare tonaliteten på en svært mistroisk måte. Man kan si at lytteren blir underliggjort av et velkjent element i et ukjent univers. Bruken av noe kjent og gammelt gir klare konnotasjoner til det gode, men det fremstår likevel som noe skjørt, som når som helst kan falle til grunne. Satsen er en kort trio for 2. fiolin, bratsj og cello. Denne trioen er stykkets første rene tonale del, og er i G-moll. Det står på i sterk kontrast til de andre satsene. Denne satsen, skjønt den er tonal og er et direkte sitat fra Schubert, er den ikke helt fri fra ondskapen. 1. fiolin kommer inn med ”Insect Sounds” i satsens 4. takt, og gir igjen en underliggjøring av satsen innad i underliggjøringen. Det siste innslaget av ”insect sounds” (i takt 10) varer i 13 sekunder, som gir tydelig assosiasjon til det onde.



Partitureksempel 3 Solo Obligato

Denne strofen i 1. fiolin fører direkte over til stykkets 2. ”Threnody”, Tutti!

4.2.7 Threnody II: Black Angels!

Igjen kommer det en klagesang med ”Threnody II”. Med voldsom kraft slår stykket inn med forte fortissimo (*fff*), og en glissando i tritonus intervall. I cellostemmen er det innskrevet ”trillo di diavolo” (djevlelens trille) som en referanse til Giuseppe Tartinis. Stykket ble skrevet etter at Tartini drømte at djevelen spurte om å få bli hans tjener.

Tartini hadde gitt djevelen hans fiolin for teste hans dyktighetsgrad, og djevelen hadde spilt med voldsom virtuositet.

Stykket er nesten fritt for tidsangivelser, og skal spilles fritt. Den evige kampen står også sterkt i denne satsen hvor 7 og 13 brukes som motiviske strukturer og intervaller (som nevnt tidligere ser jeg på bruken av tritonus som symbol på det onde), men det onde dominerer her lik ”Threnody I”. Det blir ropt ”13” på japansk, russisk og swahili. I tillegg til dette telles det avslutningsvis til ”7”, og deretter ropes det ”13” på tysk i *fff*. Satsen avsluttes med ”Insect Sounds” i 2. fiolinen, som skal vare 13 sekunder, som en overgang til neste sats.

4.2.8 Sarabande de la Muerte Oscura

Med ”Sarabande” indikerer Crumb en dans. Sarabanden var en tradisjonell sats i barokkens suite, men har sitt opphav i spansk musikk fra 1500-tallet. Den spanske sarabanden er noe rasker i motsetning til barokkens sarabande, som er langsam og alvorlig. ”De la Muerte Oscura” betyr en mørk død. ”Sarabande til en mørk død”.

Mellom sats 7 og 8, før selve Sarabanden tar til, får vi først 6 celler av ”Insect Sounds” i 1. fiolin (med glissando mellom cellene), som også var tilstedet i 6. sats. Hver av disse cellene (inkludert glissandoen) varer i 3 sekund. På 1. fiolinens femte celle bytter 1. og 2. fiolinen plass og 2. fiolinen tar over og imiterer 1. fiolinens ”Insect Sounds”. Vi får 7 av disse cellene, før 1. fiolinen, bratsjen og celloen begynner på sarabanden. Fiolinene spiller her til sammen 13 celler før sarabanden starter 2. fiolinens ”Insect Sounds” varer i 13 sekunder, en klar indikasjon på at *ondskapen* driver og lusker omkring.

Sarabanden er en trio, og et ekko av 6. satsen (den symmetriske satsen i forhold til stykkets struktur (se partitureksempel 1)). Satsen er satt i langsam $\frac{3}{4}$, som en tradisjonell sarabande skal være.

Med ”Sarabande de la Muerte Oscura” får igjen tonale element, som i 6. satsen, men denne gangen av renessanseaktige åpne kvinter, som blir forstyrret av ”Insect

Sounds”. Bratsj og cello fungerer her som akkompagnement for 1. fiolinen, som spiller samme melodi som i 6. sats, men veldig ornamentert, transponert og omgjort i $\frac{3}{4}$ i stedet for $\frac{4}{4}$.

Denne satsens innslag av ”Insect Sounds” (ekskludert de cellene i satsens start) er det to 32 endedels motivene på 7 noter og varer i 13 sekunder før den tar sin første pause og lar sarabanden spille litt uforstyrret. Den renessansepregede tonaliteten gir oss sterke konnotasjoner til det kirkelige, men den får heller ikke spille i fred for ondskapen. Vi får igjen 3 nye typer ”Insect Sounds” celler. Disse forekommer i takt 8, 9 og 11 (se partitureksempel 6 side 16) hos 2. fiolinen. Disse cellene avslutter sine 3 strofer hver gang med en glissando på stor septim intervall (7). ”Insect Sounds” cellene i takt 8 og 9 har en figur hver på 32. dels noteverdi på 7 toner. Alle de tre cellene har til sammen 26 toner; $(7+3)+(7+6)+3=26=13+13$. Satsen sammenflettes med stykkets 9. sats, og vi får en direkte overgang uten pause, og ”den mørke dødssarabanden” avsluttes subtrativt på en omvendt kanonlignende måte.

Partitureksempel 6: *Insect Sounds*

4.2.9 Lost Bells (Echo)

”Lost Bells (Echo)” gir igjen konnotasjoner fra kirkeklokkene fra 3. sats (”Lost Bells”). I likehet med 3. sats, er dette en duo mellom 2. fiolin og cello. Uten pause fra forrige sats åpner det her med sitat fra 3. sats på 13 toner (se partitureksempel nedenfor).



Partitureksempel 7: Sitat fra 3. sats "Lost Bells"

I likhet med sin speilvendte sats, "Dance macabre", er dette også en tvetydig sats. Tittelen antyder det kirkelige, og lydene fra disse fortapte kirkeklokker finner vi i 2. fiolinen, som blir bedt om å spille flageoletter, som på en gitar. Dette for å gjengi en bjellelyd akkurat som i stykkets 3. sats, og det er denne figuren som siteres i dette "Echo". På den andre siden har denne satsen bare rytmiske motiver bestående av hver 13 toner, foruten "Duo Alternativo: Sounds of Bones and Flutes". I denne alternative delen telles det til "7" på fransk, som gir konnotasjoner til den *gode kraften*. Ved slutten av satsen ber Crumb om en pause på "13" sekunder før neste sats, og siste del; *Return*. Ironisk nok er denne 13 sekunders pausen før stykkets "God-music".

4.2.10 God-music

Med tittelen "God-music" blir vi henledet mot det *gode*. Med dette beveger Crumb seg bort fra stykkets palindrome hovedstruktur på mange måter, da denne satsen står i sterk kontrast til dens speilvendte sats "Devil-music". I stedet for å være speilvendt står den i kontradiksjon til sin motpart. Dette er også indikasjon på at vi er inne i stykkets 3. del; *return*, og satsen fungerer som et motsvar til 4. sats "Devil-music". Tittelen gir oss en form for optimisme.

"God-music" er en cellosolo akkompagnert av krystallglass, som gir en opphøyet og nesten utenomjordisk og eterisk klangfarge. Celloen har her tilnavnet "Vox Dei", noe

jeg tolker i den retning av at det er et symbol på *Guds sang* (kontrast til fiolinen som er *djevelens instrument*). I tillegg til dette er celloens stemme lagt i høyt register, for å symbolisere den opphøyde Gud. Strofene til "Vox Dei" kan deles opp i 7 toner. Melodien hos celloen er av en merkverdig *stillferdig* karakter.

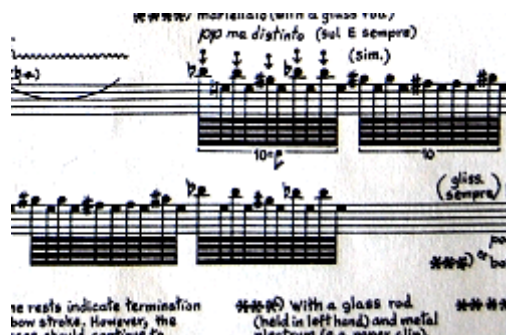
I takt 9 starter en langsom crescendo, som når sitt klimaks i takt 13. Her kjenner man *Guds vrede* i en økende crescendo. At dette klimaket er i takt 13 er neppe en tilfeldighet. Denne crescendoen avtar brått og den fredelige karakter får sin renessanse i satsen i takt 14 (7+7). Med satsens crescendo skilr akkompagnementet fra hverandre, som tidligere i satsen har vært homofone i forhold til hverandre frem til crescendoen i takt 9. Akkompagnementet forblir polyfone helt til crescendoen når sitt klimaks i takt 13, hvor de igjen blir homofone i forhold til hverandre i takt 14.

Satsen er satt i H-dur, og vi får med andre ord et *quasi-harmonisk* innspill. Det oppstår en del kromatikk, men man får en del treklanger (dur-moll) i akkompagnementet. Her får vi blant annet H-dur, F-dur (som er en tritonus fra H-dur), A-dur og moll (liten septim fra H-dur) og D-moll (som er, kromatisk sett, 7 toner fra A).

I satsen finner man både 7 og 13 i de forskjellige rytmiske motiver, både hos celloen og akkompagnementet. To ganger skjer det sprang i celloen på intervallet liten none, som kromatisk sett er 13 toner. Hos de andre stemmene finner man mange kvinter (7 toner mellom kromatisk sett) og septimer (septimer i seg selv og sekunder, som kan omvendes til septimer). Satsen ebber ut *substrativt* i en omvendt kanonlignende måte.

4.2.11 Ancient Voices

Med tittelen "Ancient Voices" antyder Crumb at vi skal oppleve noe fjernt og fortapt. Satsen er en duo. Stykket er preget av et hurtig rytmisk motiv bestående av 10/64. deler, som spilles 14 ganger i hver av stemmene. Den 14. gangen hos 2. fiolin og 1. gangen hos 1. fiolinen, doubler de denne stemmen. Så motivet spilles 13 ganger alene i hver av stemmene.



Partitureksempel 8/64 delers rytmisk figur

Hvis man teller notene som står utenfor stykkets rytmiske motiv, finner man 13 flere plasser, og i begge stemmene finner man intervallet tritonus. Motiver på 7 kunne jeg ikke finne i denne satsen, men 7 blir frekvent anvendt i form av intervaller mellom tonene. Disse forekommer av og til i de hurtig rytmiske motivene, og svært ofte i glissandocellene i begge stemmene.

4.2.12 Ancient Voices (Echo)

”Ancient Voices (Echo)” er, som tittelen indikerer, et ekko av foregående sats. Den største forskjellen er at det rytmiske motivet er fjernet. Satsen er en trio mellom 1. og 2. fiolin og bratsj. Celloen kommer inn helt på slutten.

Hvis man teller satsens glissandoceller (lik stykkets foregående sats), kan man telle 13 celler (hvis man ikke teller celloens tone). Satsen er over 7 takter og det forekommer glissando i tritonus intervaller.

Begge disse satsene faller litt utenfor resten av stykket. Grunnen til dette er at de heller forsøker å fremskaffe lyd av ”det tapte” fremfor stykkets *god/ond* polariteten, som er så tydelig i resten av stykket. 11. og 12. sats kan nok være symbolisk i forhold til den gamle kulturen som ikke lar seg gjenoppreise, nettopp på grunn av krig. Det er trolig derfor Crumb har valgt å legge disse to satsene helt på slutten, som et kan tolkes som *ruiner etter kampens vrede!*

Ved stykkets slutt oppstår det en 13 sekunders pause, som forbereder oss til verkets siste *Threnody*, og ikke minst verkets siste sats!

4.2.13 Threnody III: Night of the Electric Insects

Stykket siste ”Threnody” og siste sats og begynner etter en 13 sekunders pause fra foregående sats, likt med stykkets to andre ”Threnodyene”. Her får vi igjen et mer aggressivt og høylytt tonespråk og dynamikk lik stykkets to andre ”Threnodyene”.

I denne satsen er det ikke vanskelig å finne verken tallet 13 eller 7. Åpningen er av en kanonlignende art av ”Insect Sounds”, hvor stemmene imiterer hverandre i forskjellige *tonearter*. Lengden på hver av disse er på 13 sekunder. Ulikt de to foregående ”Threnodyene” åpner denne med styrkegraden *pppp*. Som lytter får man følelsen av *stille før stormen*. Simultant kommer alle strykerne inn på *fff* og skaper en voldsom støy. Her siteres åpningen av stykkets 1. sats nøyaktig (se partitureksempel 9 øverst på side 20). De bølger frem og tilbake fra *fff* til *ppp* (i bratsj og cello), og tonene glir sakte mellom hverandre. Innad i disse ”Insect Sounds” cellene finner man intervallene tritonus, stor septim (7) og liten none (13), og lengden på cellene gir konnotasjoner til *god* (7) *versus ond* (13) polariteten.

Vibrant, intense! ♩ = 60
sempre sul pont. e glissando

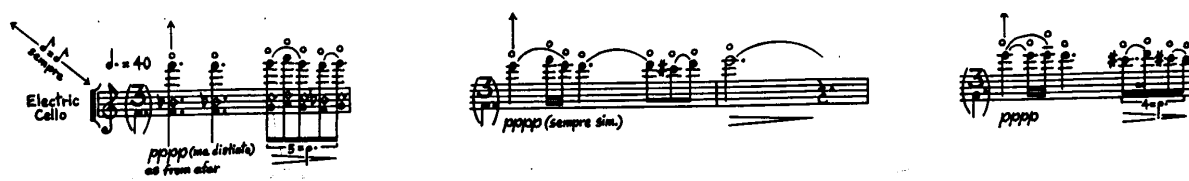
Electric Violin I.
Electric Violin II.
Electric Viola
Electric Cello

7 3 4 7

Partitureksempel 9: *Threnody I* siteres

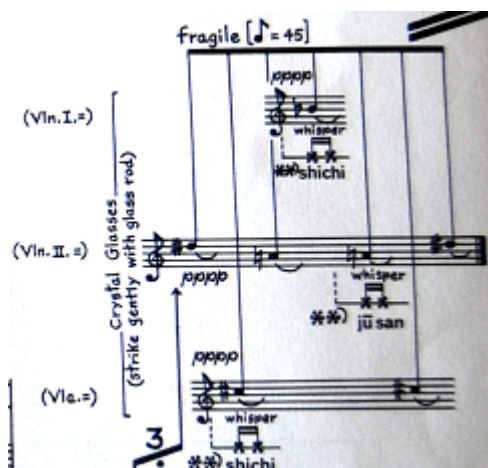
Innad i disse *Insect Sound*- celle telles det til 7 to ganger på japansk samtidig med at det slås på maracas.

Med dette avsluttes ”Insect Sound” og går over til satsens del to ”Sarabanda de la muerte oscura (echo)”. Dette er et ekko av *den mørke død*. Her får vi en cellosolo innimellom, hvor vi får resitert deler av *Guds stemme*, *Vox Dei*, i celloen fra 10. satsen. *Guds stemme* spilles her kun i flageoletter (kvartakkorder (klinger 2 oktaver over) og naturlige overtoner) Hvert av disse sitatene fra *Vox Dei* i 10. satsen er på 7 toner (se partitureksempel 10)



Partitureksempel 10: Guds stemme

De andre strykerne anvender nå en tremoloteknikk, hvor strykerne skal forsiktig slå raskt på strengene med to fingrer i fingerbøl ved instrumentets bru, mens man beveger seg opp og ned i glissandi. Samtidig skal det spilles en *melodi* på gripebrettet. Dette gir en høyst ustabil tone, som skjuler *melodien* under nesten tette stumme skrik i høyt leie fra instrumentet. Disse tre strykerne spiller slike glissandi i forskjellige rytmikk, som gir helhetlig tettere timbre. Dette gir tydelige konnotasjoner til *ondskap* som ennå lister seg rundt. *Vox Dei* stemmen får en svært ensom og sørgmodig klang over de dempede og kaotiske glissandoene.



Partitureksempel 9: Avslutning

Satsen starter så og ebbe ut, og instrumentene avslutter *substrativt*; en etter en, før vi kommer til den helt siste figuren. Den siste figuren består av til sammen 13 noter og oppsummerer stykkets bruk av numerologi som helhetlig hovedstruktur. To ganger hviskes det ”7” og en gang (den siste gangen) ”13” på japansk. Vi finner to tritonussprang i 2. fiolin. Hviskingen har 6 stavelser, mens vi får 7 toner ved slag på krystallglass (6+7=13). Avslutningen gir ingen konklusjon på *Black Angels* annet enn at polariteten forblir et fenomen av evig mystikk!

4.3 Analytisk konklusjon

I denne oppgaven har jeg sett på indremusikalske strukturer, og sett på deres funksjoner i forhold til et utenommusikalske program i strykekvartetten *Black Angels*. Jeg har også tolket det klingende resultat i form av metaforisk språk, og gjengir med dette mitt subjektive inntrykk. Jeg oppdaget raskt at man ofte finner igjen det klingende *musikkspråk* i titlene. I min tolkning har jeg valgt en *kamp* mellom polariteten *ond* versus *god*. Dette er gjennom hele analysen blitt brukt som en metaforisk språkanalogi til det klingende uttrykket. Jeg har sett på hvordan Crumb bevisst har lagt opp struktur, intervallbruk og rytmikk for å fremheve form basert på utenommusikalske element (numerologi, sitatteknikk og så videre). Jeg har sett etter forskjellige typer symbolbruk gjennom stykkets alle 13 satser, og funnet likheter og ulikheter i hvordan de forskjellige musikalske symboler brukes.

Numerologien Crumb anvender i *Black Angels* bestemmer stykkets hovedstruktur i form av antall satser, intervaller anvendt, lengder på fraser og pauser, både i form av antall noter i motiviske figurer, tid og harmoni/klanger. Hver sats bærer også titler som har historisk betydning, som for eksempel satsform, referanser til kunsthistoriske fenomener, referanser til religion, men også rene sinnsstemninger for å plassere lytterne i en kontekst. I tillegg til de tretten satsene er stykket delt opp i tre større enheter, noe som kan tolkes som treenigheten; Gud, Kristus og Den Hellige Ånd.

Crumb anvender også en del teknikker på måter instrumentalistene skal spille på. Selv sa Crumb at det ikke var grenser for lyd som kunne produseres av tradisjonelle

instrumenter. Det brukes mange ukonvensjonelle spilleteknikker, som instrumentalistene skal kunne forholde seg til. Ensemblet blir ofte bedt om å spille andre instrumenter, som glass, tibetanske bønnesteiner og så videre, for å kunne fremstille fremmede klanger i en tradisjonell strykekvartett. Dette gjør han for å hente frem *fjerne* og *atypiske* klanger og stemninger i det musikalske uttrykket. Det blir også anvendt sitattekniikk i stykket. Den latinske hymnen *Dies Irae* og Franz Schuberts *der tod und das Mädchen* blir begge her sitert i et *fremmed* univers. Som mennesker kategoriserer vi automatisk oppståtte (i dette tilfellet noe kjent fra før, og som, på sett og vis, kan betraktes som noe som har oppstått i en *konvensjon*⁴⁸). Dette er noe Crumb utnytter for å kunne trigge en følelse av fremmedgjøring av noe kjent for lytteren. Crumb presentert lytterne for kjente sitater fra andre musikkstykker og lyder av andre instrumenter (tibetanske bønnesteiner og kirkeklokkeeffekt i strykerne) inn i et uvant og fremmed miljø. Denne typen sitattekniikk og gjenskapelse av *assosiative* lyder, har en form for betydning hos lyttere som gjenkjenner disse. Dette vil både isolert og helhetlig indikere en *mening*, eller referanse, til noe ekstramusikalsk. Crumb underliggjør lytteren med kjente elementer satt inn i en fremmed kontekst.

Man trenger gjerne ikke å studere partituret for å kunne *forstå* stykket i form av et meningsinnhold, men for min del har det gjort meg mer bevisst på Crumb sin måte å jobbe på. Jeg har sett at også her er det en mengde av *ikke hørbare* tegn, som har vært med på å antyde et meningsinnhold. Her har jeg kunnet høstet frukt av avhandlingens Del I, hvor jeg, fra et musikksemiotisk perspektiv, har behandlet musikk som *tegn*, og tolket disse tegnene fra musikk til noe som kan utøves via språklig formidling, en prosess med innpass hos den kognitive metafor-teorien.

Hovedmålet mitt med analysen er å kunne bruke aspekter fra teorien hvor jeg behandler musikken som *tegn* for et meningsinnhold, som igjen tolkes i form av kognitive mekanismer, som hos den kognitive metafor-teorien.

But I think that music theory must be acutely aware of the metaphorical element in its own language and not regard metaphors as "unscientific". And above all, music theory

⁴⁸ Som nevnt i avsnitt 3.5.2 "Konvensjoner i musikk"

must always be acutely aware of the metaphoricity of its own favoured means of representation: our traditional notional system (Godøy 1997:104).

5. LITTERATURLISTE

Partitur:

Crumb, George (1971): *Black Angels*, partitur, C.F. Peters

Diskografi:

Crumb, George. *Kronos Quartet Black Angels*. Elektra Nonesuch 9 79242-2, 1990.
Compact Disc.

Litteratur:

Agawu, Victor Kofi (2009): *Music as discourse*, Oxford University Press, New York

Aksnes, Hallgjerd (1994): *Musikk, tekst og Analyse – En studie med utgangspunkt i Arne Nordheims Nedstigningen*. Hovedoppgave ved Avdeling for Musikkvitenskap. Universitetet i Oslo

Aksnes, Hallgjerd (1995): "Det symbolske og det semiotiske", *Studia Musicologica Norvegica - Norsk Årsskrift for Musikkforskning* 21. Scandinavia University Press. Oslo

Aksnes, Hallgjerd (2002): *Perspectives of Musical Meaning: a Study based on Selected Works by Geir Tveitt*. Oslo: Universitetet i Oslo, Unipub.

Aristoteles. (1996): *Retorikk*. København: Museum Tusculanums Forlag. Københavns Universitet.

Aristoteles (1984): *The Complete Works of Aristotle*. Jonathan Barnes (red.).
Princeton University Press. (URL:<http://library.nlx.com/display.cfm?&clientID=1453699&depth=2&infobase=pmari.nfo&softpage=GetClient42&view=br>)

owse. [leseperiode: januar–februar 2006]).

Bent, Ian: “Analysis”. The New Grove Dictionary of Music and Musicians (ed. S. Sadie and J. Tyrrell). London 2001 (48 s.) (eller web-utgave: Grove Music Online (ed. L. Macy), <http://www.grovemusic.com>)

Borroff, Edith: *Three American Composers*, University Press of America. 1986, USA

Cook, Nicholas: *A guide to musical analysis*, Oxford University Press, cop. 1994, Oxford

Crumb, George: *Ancient Voices of Children*, <http://georgecrumb.net/comp/ancien-p.html> (Lesedato 24.03.2011)

Gillespie, Don: *George Crumb: Profile of a Composer*, C.F. Peters Corporation. 1986, New York

Godøy, Rolf Inge: *Shapes and spaces in musical thinking*, Section for musicology, University of Oslo. 1999, Oslo

Godøy, Rolf Inge (1997): *Formalization and Epistemology*, Scandinavian university Press, Oslo

Guldbrandsen, Erling E. (1985): *Mening på spill – En studie I form, struktur og retorikk i Alfred Hansons Mellomspill for orkester*. Institutt for musikkvitenskap, Universitetet i Oslo.

Ingebrethsen, Berit (2008): *Metaforbasert tegning – undersøkt som et bildeSPRÅKsystem gjennom avistegninger av Finn Graff og Saul Steinberg med kognitiv metaforsteori som hovedredskap*. Doktorgradsavhandling Arkitektur- og designhøgskolen i Oslo

- Habbestad, Ida: George Crumb: Om kvalsong og svarte englar, et intervju med George Crumb, <http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2007092717353163862668> (Lesedato 01.04.2011)
- Hanslick, Eduard (1891) *The Beautiful in Music*, til engelsk ved Gustav Cohen. London and New York: Novello (photographic reprint, New York: Da Capo, 1974).
- Hatten, Robert S. (1994): *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hatten, Robert S. (1995): "Metaphor in music", fra: *Musical Signification – Essays in the Semiotic Theory and Analysis of music*, (side 373-391) Edited by: Eero Tarasti, Mouton de Gruyter, Berlin.
- Johnson, Mark. (1987). *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago: university of Chicago Press.
- Kerman, Joseph (1985): *Contemplating Music: Challenges to Musicology*, Library of Congress Cataloging in Publication Data, USA.
- Kubicki, Judith Marie (1999): *Liturgical music as ritual symbol: a case study of Jacques Berthier's Taizé music*, Peeters Bondgenotenlaan, Leuven
- Lakoff, George: (1993) "The contemporary theory of metaphor". In A. Ortony (ed.), *Metaphor and Thought*, second edition, Cambridge University Press
- Lakoff, George og Johnson, Mark (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Lakoff, George og Johnson, Mark (1999): *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books.
- Lévi-Strauss, Claude (1981): *The Naked Man - Mythologiques*, Volume 4, oversatt til

engelsk av John Weightman and Doreen Weightman, University of Chicago Press.

Mac Lean, Suzanne: *George Crumb, American Composer and Visionary*, Samlet i: *Profile of a Composer: George Crumb* av Gillespie, Don. C.F. Peters Corporation. 1986, New York.

Mirigliano, Rosario (1995): "The theoretical bases of musical semiotics", fra: *Musical Signification – Essays in the Semiotic Theory and Analysis of music* (side 43-61). Til engelsk ved Felicity Lutz Edited by: Eero Tarasti, Mouton de Gruyter, Berlin.

Monelle, Raymond (1992): *Linguistics and Semiotics in Music*, Harwood Academic Publishers, Sveits

Monelle, Raymond (2000): *The Sense of Music: Semiotic Essays*, Princeton University Press.

Morgan, Robert P.: *On the Analysis of Recent Music*, i "Critical Inquiry", Autumn 1977, Chicago

Nattiez, Jean-Jaques (1975): *Fondements d'une sémiologie de la Musique*, Paris: Union Générale d'Editions

Nattiez, Juan-Jacques (1982): "Varèse's Density 21.5: A study in semiological analysis", til engelsk ved Abba Barry. *Music Analysis*, 1/3, 243-340

Nattiez, Jean-Jacques (1989): "Reflections on the Development of Semiology in Music." Til engelsk ved Katharine Ems. *Music Analysis* 8 (1989): 21-75.

Nöth, Winfried: *Handbook of semiotics* (Enl. and completely rev. ed.). Bloomington, Ind.: Indiana University Press.

Pankhurst, Tom (2004): *Desiring closure, yearning for freedom: a semiotic study of*

tonality in three symphonies by Carl Nielsen, Doktorgradsavhandling,
University of Manchester

Peirce, Charles Sanders (1994): *Charles Sanders Peirce – Semiotikk og pragmatisme*,
til dansk ved Lars Andersen, Gyldendal, Danmark.

Saussure, Ferdinand de (1974): *Course in General Linguistics*, Collins, edited by
Charles Bally and Albert Sechehaye, translated by Wade Baskin, Glasgow

Sonesson, Görn. (1992): *Bildbetydelser: inledning till bildsemiotiken somvetenskap*.
Lund: Studentlitteratur.

Spitzer, Michael (2004): *Metaphor and Musical Thought*, The University of Chicago
Press.

Sørum, Øyvind (2006): *Suite, hva vil du meg? – en semiotisk tilnærming til det tidlige
1900 – tallest klaversuiter*, Hovedoppgave. Digitale utgivelser ved UiO
(<http://www.duo.uio.no/publ/IMV/2006/38284/Hovedoppgaven.pdf>) (lesedato
20.03.2011)

Tarasti, Eero (2002): *Signs of Music – A Guide to Musical Semiotics*, Mouton de
Gruyter, Berlin.

Tarasti, Eero (2000): *Existential Semiotics*, Indiana University Press. Bloomington

Tarasti, Eero (1994): *A Theory of Musical Semiotics*, Indiana University Press,
Bloomington